

KOREOGRAFI OCH UPPHOVSRÄTT

EN RÄTTSJÄMFÖRANDE STUDIE

AV

Marieanne Alsne



Disbui. Upsala
1988



KOREOGRAFI OCH UPPHOVSRÄTT

En rättsjämförande studie

AKADEMISK AVHANDLING

som för avläggande av juris doktorsexamen
vid Uppsala universitet framställs
till offentlig granskning å universitetets
lärosal IV
onsdagen den 18 maj 1988 kl 10

av

MARIEANNE ALSNE
jur.kand. av Stockholms nation

Uppsala 1988

Abstract

Alsne, M. Koreografi och upphovsrätt. En rättsjämförande studie. Choreography and Copyright. A Legal Comparative Study. 342 pp. Hallsberg 1988. ISBN 91-506-0671-9.

In this dissertation is examined the development of legislation concerning the copyright protection for choreography in three countries that are parties to the Bern convention – France, Germany and Sweden. The point of departure is that the present-day content of such protection derives from the way in which traditional attitudes and values with regard to the art of dance and movement have been connected with the general development of copyright legislation.

For this reason there is first a general background description that traces the differences between one epoch and another in respect of the way in which theatrical dance has been regarded. Traditionally this has been the only type of dance considered economically significant. Even at this stage there can be noted a certain difference between France and Germany. Whilst in France dance develops in the direction of virtuosity and is incorporated in fixed genres, in Germany it plays a role subordinate to that of spoken theatre and opera. Moreover in France the legal protection eventually becomes geared to the different genres, with the choreographer's composition being regarded as an independent subject for protection. In Germany, on the other hand, legal protection for the established theatrical genres of pantomime and ballet is dependent on their coming under the category of drama, and in this respect the point of departure is an aesthetic analysis whose purpose is to determine to what extent they can indeed be looked upon as drama. From the legal point of view this has no direct effect on Sweden, because it is not until 1919 that the latter country introduces copyright protection for movement or mime, and then only in order to conform to the Berlin text of the Bern Convention.

There are two main problems that the countries have in common. The first is how to define the choreographer's work, which forms part of a complex theatrical event, in such a way as to make it a possible subject for independent legal protection. The proposal made in this dissertation is that a choreographic work should be defined as an abstract thought-pattern that can be rendered in notation. This proposal is based in the first place on an analysis of the structure of legislation regarding the rights of the artist. Furthermore the construction of the law of copyright concerning transitory works spoken in words, played in notes and movement is compared with that concerning such solid works as paintings and architecture.

The second main problem is how to draw the line with regard to what works are to be protected. As mentioned above, the French legal tradition is to confine the protection to separate theatrical genres, and the genres under protection have been extended to include the circus. In Germany the tradition is to associate dance with drama. Nowadays, however, it is considered sufficient in West Germany that dance, in order to come under legal protection, should depict a course of events expressing emotion or character. Swedish law has regarded choreographic works as theatrical, which would seem to mean that protection is confined to works intended for the stage.

Marianne Alsne, Slussgatan 13 B, S-702 15 Örebro, Sweden.

Marieanne Alsne

UPPHOVSRÄTT OCH KOREOGRAFI

En rättsjämförande studie

Till minnet av min Far

Marieanne Alsne

UPPHOVSRÄTT OCH KOREOGRAFI

En rättsjämförande studie

Abstract

Alsne, M, Koreografi och upphovsrätt. En rättsjämförande studie. Choreography and Copyright. A Legal Comparative Study. 342 pp. Hallsberg 1988. ISBN 91-506-0671-9.

In this dissertation is examined the development of legislation concerning the copyright protection for choreography in three countries that are parties to the Bern convention – France, Germany and Sweden. The point of departure is that the present-day content of such protection derives from the way in which traditional attitudes and values with regard to the art of dance and movement have been connected with the general development of copyright legislation.

For this reason there is first a general background description that traces the differences between one epoch and another in respect of the way in which theatrical dance has been regarded. Traditionally this has been the only type of dance considered economically significant. Even at this stage there can be noted a certain difference between France and Germany. Whilst in France dance develops in the direction of virtuosity and is incorporated in fixed genres, in Germany it plays a role subordinate to that of spoken theatre and opera. Moreover in France the legal protection eventually becomes geared to the different genres, with the choreographer's composition being regarded as an independent subject for protection. In Germany, on the other hand, legal protection for the established theatrical genres of pantomime and ballet is dependent on their coming under the category of drama, and in this respect the point of departure is an aesthetic analysis whose purpose is to determine to what extent they can indeed be looked upon as drama. From the legal point of view this has no direct effect on Sweden, because it is not until 1919 that the latter country introduces copyright protection for movement or mime, and then only in order to conform to the Berlin text of the Bern Convention.

There are two main problems that the countries have in common. The first is how to define the choreographer's work, which forms part of a complex theatrical event, in such a way as to make it a possible subject for independent legal protection. The proposal made in this dissertation is that a choreographic work should be defined as an abstract thought-pattern that can be rendered in notation. This proposal is based in the first place on an analysis of the structure of legislation regarding the rights of the artist. Furthermore the construction of the law of copyright concerning transitory works spoken in words, played in notes and movement is compared with that concerning such solid works as paintings and architecture.

The second main problem is how to draw the line with regard to what works are to be protected. As mentioned above, the French legal tradition is to confine the protection to separate theatrical genres, and the genres under protection have been extended to include the circus. In Germany the tradition is to associate dance with drama. Nowadays, however, it is considered sufficient in West Germany that dance, in order to come under legal protection, should depict a course of events expressing emotion or character. Swedish law has regarded choreographic works as theatrical, which would seem to mean that protection is confined to works intended for the stage.

© MARIEANNE ALSNE 1988

ISBN 91-506-0671-9

Omslag: Anna Hage

Sättning: Ulf Jensen Data & Juridik

Tryckning: Närke-Tryck AB, Hallsberg, 1988

Förord

På senare tid har min dotter myntat uttrycket "att studera, det är att tortera" för att uttrycka vad hon känner, när hon ser mig sitta och arbeta. Uttrycket kan synas väl drastiskt. Ändå slås jag nu själv av känslan att detta arbete, som för mig från första början till sista stund varit stimulerande och berikande, för personer i min omgivning inte inneburit annat än att jag antingen försummat dem eller på olika sätt för egen del tagit deras tid och uppmärksamhet i anspråk. Listan på personer till vilka jag står i tacksamhetsskuld kan därför göras mycket lång. Här får jag ändå inskränka mig till att i första hand tacka dem, som tagit direkt del i själva avhandlingens tillkomst.

I tacksamt minne bevarar jag den vänlighet med vilken jag som nybliven doktorand möttes av min förste handledare, f professorn Svante Bergström. Utan den entusiasm med vilken han bemötte mitt ämnesval, är jag inte säker på att detta arbete någonsin hade inletts.

Mitt allra djupast kända tack går till professor Stig Strömholm, som varit min handledare alltsedan arbetet inleddes på heltid och som uppträtt som en stor vapendragare för hela arbetet. Genom sin personliga styrka, sin enorma kunskapsrikedom och sin pedagogiska finkänslighet har han svarat för att studierna kunnat genomföras under för mig gynnsammast tänkbara villkor. Han har dessutom bidragit med den positiva kraft, som behövs för att driva en avhandling till ett slutförande.

Ekonomiska möjligheter till studiernas genomförande har jag erhållit framför allt genom utbildningsbidrag från juridiska fakulteten vid Uppsala Universitet. Härifrån har jag även erhållit Elsa Eschelssons stipendium, vilket kanske betytt mer än endast ett ekonomiskt bidrag. Vidare har jag ur fakultetens forskningsmedel erhållit bidrag till en 14 dagar lång vistelse vid Max Planck Institut für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht i München, där utländska doktorander tas emot och hjälps tillrätta på det mest föredömliga sätt. Resebidrag har även erhållits ur forskningsanknytningsmedel från Högskolan i Örebro. Slutligen har tryckningsbidrag erhållits från Emil Heijnes stiftelse för rättsvetenskaplig forskning. Till alla de ledamöter i styrelser och nämnder, som utan att ha haft möjlighet att ta del av mitt arbete, ändå på detta sätt stöttat detsamma, riktas härmed ett ödmjukt tack.

Härefter vill jag tacka de bibliotekarier och skrivmaskinshjälper, som genom åren med större och mindre tålmod varit mig behjälpliga med de ofta besvärliga uppgifter jag bett dem om. Bland dessa vill jag särskilt nämna Björn Eriksson, som förestår fjärrlåneexpeditionen vid biblioteket på Högskolan i Örebro samt fru Irmeli Rosén, som skrivit ut största delen av avhandlingen.

Dessutom är jag tack skyldig mina kolleger vid Högskolan i Örebro, Catharina Bartholdson och Erik Norman, vilka under sista tiden avlastat mig undervisning för att jag skulle ha möjlighet att avsluta avhandlingsarbetet, samt Malcolm Forbes, som hjälpt mig att översätta abstract. För översättningsarbete tackar jag även Gunnar Svantesson och hans tyska vänner. För den välvilja och service, som kommit mig till del i samband med sättning och tryckning går ett stort tack till Ulf Jensen och Roland Stranneby.

Slutligen vill jag tacka min familj, Oliver, Anton och Elin för den stora respekt och tolerans de visat gentemot mitt arbete. Dessutom tackar jag mamma och Jarl för all korrekturläsning, all uppmuntran och all hjälp av olika slag.

Uppsala den 29 april 1988

Marieanne Alsne

Innehållsförteckning

Förord		5
Innehållsförteckning		7
Förkortningar		11
Kap I	Inledning	13
	§ 1 Syfte, avgränsningar och metod	13
Kap II	Allmän bakgrund	15
	§ 2 Inledning	15
	§ 3 Grekland	17
	§ 4 Rom	19
	§ 5 Medeltiden	22
	§ 6 Renässansen	25
	§ 7 Barocken	27
	§ 8 Upplysningstiden – rokokon	36
	§ 9 Romantiken	42
	§ 10 Från realism till nutid	46
	§ 11 Sammanfattning	51
Kap III	Rättsutvecklingen i Frankrike	53
	§ 12 Inledning	53
	§ 13 Revolutionslagarna	55
	§ 14 Rättsutvecklingen i praxis och doktrin	58
	§ 15 1957 års lag	69
	§ 16 Koreografi och verk av samarbete	
	”oeuvre de collaboration”	74
	§ 17 Relationen idé-form i franskt rättstänkande	85
	§ 18 Förhållandet koreografi/regi	96
	§ 19 Fixeringskravet i fransk rätt	106
	§ 20 Slutsatser avseende omfattningen av	
	rättsskyddet för koreografi i nutida fransk rätt	116
	§ 21 Sammanfattning	125

Kap IV	Rättsutvecklingen på det internationella planet	127
§ 22	Inledning	127
§ 23	Utvecklingen inom Bernunionen	129
§ 24	Arbetet inom OMPI/Unesco	144
§ 25	Sammanfattning	149
Kap V	Rättsutvecklingen i Tyskland	151
§ 26	Inledning	151
§ 27	Utvecklingen under Tyska förbundet, 1815-1866	152
§ 28	Utvecklingen under Nordtyska förbundet, 1866-1871, 1870 års lag	163
§ 29	Doktrinen efter 1871	170
§ 30	Den fortsatta rättsutvecklingen i Tyska Riket. 1901 års lag och 1910 års lagändring	188
§ 31	Doktrinen efter sekelskiftet	193
§ 32	1965 års västtyska upphovsrättslag	204
§ 33	Rättspraxis	210
§ 34	Doktrinen i nutida tysk rätt	222
§ 35	Sammanfattning	228
Kap VI	Rättsutvecklingen i Sverige med utblickar mot de övriga skandinaviska länderna och Finland	230
§ 36	Inledning	230
§ 37	Utvecklingen i lagstiftningen och dess förarbeten	231
§ 38	1960 års lag	255
§ 39	Doktrinen och inflytandet från Tyskland	266
§ 40	Doktrinen och inflytandet från den skandinaviska realismen	272
§ 41	Nutida doktrin	275
§ 42	Sammanfattning	284
Kap VII	Avslutning	287
§ 43	Sammanfattande analys	287
§ 44	Sammanfattande jämförelse	295

Källförteckning kap II	299
Källförteckning kap III	301
Källförteckning kap IV	312
Källförteckning kap V	315
Källförteckning kap VI	325
Zusammenfassung	332

Förkortningar

Ann.Prop.Ind.	Annales de la Propriété Industrielle Artistique et Littéraire (Pataille)
Dalloz périodique	Recueil Dalloz périodique et critique de jurisprudence
GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
GRUR/Int	Internationaler Teil
J.C.P.	Juris Classeur Périodique (La Semaine Juridique)
NIR	Nordiskt Immateriellt Rättsskydd
NJA II	Nytt Juridiskt Arkiv, avd II
OMPI	Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle
Rev. trim. de Droit comm.	Revue Trimestrielle de Droit Commerciale
R.I.D.A.	Revue Internationale du Droit d'Auteur
SFS	Svensk Författningssamling
SOU	Statens Offentliga Utredningar
SvJT	Svensk Juristtidning
TfR	Tidsskrift for Rettsvitenskap
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



§ 1 Syfte, avgränsningar och metod

Ordet koreografi härrör från grekiskan. Från början användes det för att beteckna möjligheterna att medelst vissa skrivtecken nedteckna en danskomposition, på motsvarande sätt som en musikalisk komposition kan nedtecknas i noter. Så småningom kom ordet i stället att beteckna danskompositionen som sådan i dess rent tankemässiga form, till skillnad från det uttryck den erhåller via tecken eller artistframträdanden. Det är således detta flyktiga eller abstrakta fenomen, som i denna studie konfronteras med lagstiftningen i tre skilda länder, nämligen Frankrike, Tyskland och Sverige.

Likheten med musiken kan här synas slående. Ur rättslig synpunkt är denna emellertid inte lika omedelbar. Detta torde hänga samman med skillnaden i det ekonomiska utnyttjandet. Beträffande musik kan försäljningen av noter sägas ha dominerat eller åtminstone varit lika betydelsefull som offentliga eller teatrala uppföranden. Beträffande danskonst, däremot, var teateruppföranden det enda ekonomiskt betydelsefulla användningssättet vid tiden för upphovsrättens framväxt. Problematiken beträffande upphovsrätten till danskonst har därför koncentrerats enbart till själva uppföranderätten. Den teatrala danskonsten uppfattades då närmast som ett dramatiskt uttryck för ett litterärt motiv, varför rättstraditionen på området medför att några direkta överföringar från musikens område till koreografins inte befunnits ändamålsenliga.

Utgångspunkten för undersökningen är således sedvanligt juridiskt material från lagar, förarbeten, praxis och doktrin. I vart och ett av länderna erbjuder det rättsliga materialet dock helt skilda förutsättningar för en sådan undersökning. Analysen och framställningen och har därför i hög grad anpassats till dessa förutsättningar.

I Frankrike styrdes rättsutvecklingen från slutet av 1700-talet till början av 1900-talet av två tämligen korthuggna lagar samt de grundläggande principer för upphovsrätten, som bland annat uttrycktes vid internationella kongresser, och som så småningom vann inträde i skilda länder. Dessa principer syftade till att varje slags alster av andligt skapande skulle skyddas oavsett art, uttrycksform, värde eller syfte. De franska domstolarna kom därför att utifrån konkreta fall, även avseende koreografi, abstrahera kriterier, som syftade till att förverkliga de grundläggande idéerna. Dessa analyserades och sammanställdes sedan i doktrinen. Även 1957 års lag, vilken fortfarande gäller, anses till stor del vara en sammanställning av domstolarnas arbete.

I Tyskland däremot synes rättspraxis inte ha spelat samma framträdande roll. I stället utformades lagstiftningen på ett sätt, som vad grunddragen beträffar, äger giltighet än idag. Doktrinen kan betecknas som en pådrivande kraft. I doktrinen finns exempel från skilda tidpunkter på hur kriterier förts fram för att på olika sätt föra in de koreografiska alstren under rättsskyddet.

I Sverige, slutligen, är liksom i Tyskland lagstiftningen vägledande. I Sverige har emellertid dess systematik genomgått en successiv och genomgripande förändring. I samband härmed har även skyddet för koreografi så småningom växt fram. Frågan ägnas ingen stor uppmärksamhet i doktrinen. De övergripande kriterier för rättsskydd, som förs fram där, synes, om de tillämpas beträffande koreografi, i viss mån ge ett resultat, som inte överensstämmer med de auktoritativa uttalanden, som de svenska lagförarbetena innehåller. Här har därför betoningen lagts vid en analys av lagstiftningen och dess förarbeten. Hänsyn har då även tagits till det nordiska samarbetet på området. Rättsfallsmaterial finns inte att tillgå.

En grundläggande utgångspunkt för undersökningen är vidare att rättstraditionen på området präglas av skilda uppfattningar om dansen som fenomen samt om dess kulturella värde. I avsikt att underlätta analysen har studierna därför även syftat till att blottlägga sådana fakta. Av denna anledning inleds studien med en allmän bakgrund, till övervägande del hämtad från teaterhistoriens område (kap II).

Grunden för själva jämförelsen länderna emellan är, att det krävs en korrekt uppfattning om varje lands särprägel på området. Studierna i varje lands särskilda rättssystem (kap III, V och VI) är därför helt inriktade mot en sådan förståelse. Jämförelser görs ändå fortlöpande, när detta ansetts befogat till följd av det studerade materialets karaktär. I övrigt har undersökningen av det internationella samarbetet (kap IV) inriktats mot att accentuera nationella olikheter i frågan. En sammanfattande jämförelse återfinns i det avslutande kapitlet (kap VII).

Sammanfattningsvis kan sägas att syftet således är att undersöka i vad mån själva danskompositionen är föremål för rättsskydd. Med utgångspunkt härifrån kan man även avgöra frågan om vem som är att betrakta som upphovsman och därmed även dennes rättsliga relationer till sina eventuella medarbetare vid till exempel ett dansframträdande. Detta undersöks först utifrån det rättsligt relevanta materialet för varje tid och land för sig. I det avslutande kapitlet (kap VII) görs det till föremål för en sammanfattande analys samt en sammanfattande jämförelse.

§ 2 Inledning

Syftet med denna framställning är att åskådliggöra de värderingar av danskonsten, som kan tänkas ha påverkat rättsutvecklingen samt framväxandet av de skilda teatrala genrerna, vilkas innehåll kommit att bli av omedelbar betydelse för rättsskyddets omfattning.

Upphovsrättens införande i Frankrike 1791 hade en direkt orsak i de missköligheter, som uppstått mellan dramatiker och skådespelarna vid Comédie Française, till följd av att de senare i egenskap av delägare ("sociétaires") utnyttjade sitt kungliga privilegium till att hålla tillbaka författarnas krav.

Dessa privilegier, som gick tillbaka ända till medeltiden, var i sin tur inledningsvis orsakade av myndigheternas restriktiva inställning till teater och en önskan att begränsa denna, samt att upprätthålla en viss ordning i samband med föreställningarna. Så småningom blev de av ekonomisk betydelse, varför all form av konkurrens bevakades och anmäldes till myndigheterna av privilegieinnehavarna. Detta system kan i sin tur åtminstone i viss mån ha inverkat på utvecklandet av de skilda genrerna inom fransk teater.

Eftersom uppföranderätten i 1791 års lag inte givits något definierat objekt (verksbegrepp eller verkskategorier), kom inte bara komedin och det fransk-klassiska dramat från Comédie Française, utan varje teaterform att omfattas av rättsskyddet. Genrerna blev sedan av grundläggande betydelse för strukturen av uppföranderätten i fransk rätt.

I Tyskland var förhållandena inte helt likartade. När uppföranderätten infördes fram emot mitten av 1800-talet, inskränktes den enligt lagtexten till "dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk". Detta begrepp blev därmed föremål för tolkning. För de flesta torde dess omedelbara innebörd ha varit, förutom opera, den tyska nationalteatern, som var av talkaraktär. Texten betonades som en grund för rättsskyddet. Genrerna balett och pantomim ansågs av många därmed falla utanför. De som däremot önskade se rättsskyddet omfatta även nämnda slag av alster sökte en anknätningspunkt, bland annat via det antika dramat, i vilket dans och pantomim hade en etablerad ställning och bidrog till att åskådliggöra texten. Denna rättstradition har sedan fullföljts i modifierad form.

För att förstå den rättsliga argumentationen och rättstraditionerna ända in i nutid i dessa två länder är det således nödvändigt att åtminstone i stora drag känna till den teaterhistoriska utvecklingen och dess relation till danskonsten.

För rättsutvecklingen i Sverige däremot, synes teaterdansens utveckling inte ha spelat någon direkt avgörande roll. När uppföranderätten till danskonst diskuteras i skilda lagförarbeten förefaller impulserna för diskussionen närmast hämtade ur de internationella förhandlingarna inom Bernunionen respektive ställningstaganden i fransk och tysk rätt. För förhållandena i Sverige kan nedanstående framställning således endast sägas vara av indirekt intresse.

§ 3 Grekland

I sin avhandling "Poetikà" (Om diktkonsten) från 300-talet f. Kr. betecknar Aristoteles dikten som en mimetisk konst. Detta slags konst utmärkes av att dess uppgift är att skildra människan i ljuset av hennes handlingar. Dramats medel är härvid enligt Aristoteles det språkliga uttrycket och den musikaliska formen. Dess innehåll slutligen utgörs av myter, karaktärer och tankar.¹

Enligt en senare tolkning inom estetiken är myten hos Aristoteles att betrakta som den allmänna referensram, inom vilken de enskilda karaktärernas handlande får dem att framstå som mer eller mindre fullkomliga. Detta dramats spänningsfält, eller de där givna situationerna, ger personernas handlingar mening och får själva dramat att framstå som en tolkning av människans karaktär. Dramat är, liksom livet självt, fyllt av motstridiga krafter, och är uppbyggt för att engagera åskådarens känslor.² Aristoteles skildrar i första hand tragedin. Den del av "Poetikà" vari han utförligt behandlar komedin finns inte bevarad.³

Dansen var nära sammanbunden med dramat. Den utfördes av kören (chorus), vilken i flera avseenden spelade en framträdande roll vid dramatiska framföranden, särskilt i dess tidiga skeden.⁴ Dess spelplats var rundeln (orkestran) nertill i den grekiska teatern.⁵

Teaterdansen ändrade karaktär beroende på i vilken genre den ingick. I tragedin var den främst stämningsskapande och utövades inom ramen för till exempel religiösa processioner eller bröllopståg. Den kunde även anknytas till vad som sades genom rörelsesymbolik.⁶

¹ Pochat, I, s 22-23. Kindermann I, s 86.

² Pochat, I, s 23. Pochat återoppar i detta avseende den italienske estetikern Ernesto Grassi.

³ Kindermann I, s 86.

⁴ Om körens religiösa ursprung och dess anknytning till tragedins uppkomst, se Kindermann I, s 13-24 (16, 21-24). Om formerna för tragedins uppförande, vilka förblev traditionsbundna, se ibid. s 36-37. Författaren var inledningsvis ensam aktör och spelade mot kören. Aktörernas antal ökades efter hand. Författaren regisserade även uppsättningarna och kunde själv göra instuderingen av danserna, Kindermann I, s 56. Om Chorus, se även Brocket, s 28-30. Omkring 350 f. Kr. föll bruket av Chorus bort i komedin, Kindermann I, s 118-122, 504.

⁵ Kindermann I, s 45. Orkestik är en grekisk benämning på danskonst. (Ordet koreografi är hämtat från grekiskans choro – kördans och grafien – (be-)skriva. Jfr § 1.)

⁶ Brocket, s 30. Komedin var mindre formbunden än tragedin, ibid. s 22-25. Dess dans kallades "Kordax" och beskrivs av Kindermann (I, s 107) på följande sätt. – Den var ursprungligen av orientalisk härkomst och så fräck, att det ansågs skamligt att dansa den utan mask. Det rörde sig om en slags virveldans med starka höftvridningar och höft Rörelser och ett så livligt sparkande med benen, att fotsulan klatschande träffade den uppstoppade stussen. (Egen översättning.) (Kvinnorna i Aten hade sannolikt inte tillträdde till komediföreställningarna. Ibid, s 31.) Satyrspetslets dans kallades "Skinnis". Där parodierades ofta tragedins danser. Den anses ha varit virtuos och pantomimisk. Brocket, s 30. Se även Kindermann I, s 56. Mime är en beteckning för varje slags av underhållning, såväl skrivna pjäser som imitation, sång, akrobatik och task-

Aristoteles såg således även dansen som mimetisk. Han definierade den som expressiva rytmiska rörelser, gester och pantomimer och ansåg den inte begränsad till själva stegen.⁷

Levinson, som 1927 skrev "The Idea of Dance" faller följande kommentar till Aristoteles' definition.

Denna fatala text ger dansen ett mål utanför sig själv och skapar förvirring mellan dansrörelser och expressiva eller berättande rörelser, emedan den använder dansen som ett substitut för ord.⁸

Vill man spetsa till saken, skulle man kunna säga att den tyska rättstraditionen att ge uppföranderätt till dans via en estetiskt färgad tolkning av ordet drama, medfört, att tysk rätt hänvisats till att bringa ordning i nämnda förvirring. Enbart för att illustrera dessa problem skall avslutningsvis anföras ett stycke ur en tysk doktorsavhandling ävenledes från 1927.

Trots lagens inte helt klara avfattning härvidlag är de koreografiska och pantomimiska verken att räkna till skriftverken. Kroppsrörelser som framställer något förtjänar skydd, om de utgör uttrycksformen för ett i sig fullbordat tankeinnehåll. En gräns för skyddet ges även vid pantomimiska verk av den "skapade uttrycksbilden" ("eigenschöpferische Ausdruckgebilde"). För frågan om pantomim vetenskapligt-estetiskt kan betecknas som "Drama" kan det vara av betydelse huruvida gestikulering och stumt rörelsespel faktiskt uttrycker den av Aristoteles och sedermera av Lessing erfordrade "handlingen" i betydelsen en kedja av inre och yttre förändringar, vilka samtliga har ett visst ändamål. Juridiskt ligger i den pantomimiska framställningen och i baletten ett skyddat "sceniskt verk", redan om den stumma framställningen på scenen utgör en tankemässig enhet och inte bara är efterbildning, "allmängods", eller ett innehållslöst skådespel. Så snart de mänskliga rörelserna erbjuder något mer än vanlig dans och alldaglig rytmisk gestikulering, så snart den i sig uppenbarar själsliga förlopp, föreligger ett verk, som förtjänar lagens skydd.⁹

speleri. Denna typ av underhållning vann störst ankläng i de grekiska provinserna i Syditalien. Här påverkade den komediens utformning. Se Brocket, s 52-53, och Kindermann I, s 123-126.

⁷ Brocket, s 30. Levinson, s 48. Kindermann I, s 56.

⁸ Levinson, s 48 (egen översättning). Enligt Levinson fullföljs den Aristoteliska uppfattningen av Plutarchos och Cassiodorus. Vidare är denna uppfattning enligt honom roten till senare fejder inom baletten, alltifrån Noverre på 1700-talet, till Fokin, vilken i början av 1900-talet förfäktade den dramatiska baletten mot Petipas stora stiliserade och abstrakta ensembledanser, (s 48-49). (Jfr §§ 8 och 10.)

⁹ Reiners, s 23-24. (Egen översättning.) (Om denna problematik, se vidare Kap. V. Om nämnda epok, se §§ 30-31.)

§ 4 Rom

Även om pantomimen förekom i Grekland, var det framför allt i kejsartidens Rom, som den erhöll sin speciella form och popularitet.¹ Här utgjordes den i huvudsak av en solodans, vars sinnlighet appellerade till romarna. Vidare hade den ett innehåll hämtat från mytologin eller historien, som intresserade de bildade klasserna.²

Pantomimikerns rörelser ackompanjerades av flöjtspel eller av en orkester och en kör, vilken i sin sång även antydde handlingen. Aktören spelade ofta flera roller, och för varje roll byttes kostym och mask. Masken var så konstruerad att den tillät spel med ögonen. Genom hård träning och sträng diet erhöll pantomimikerna en gracil och elastisk kropp samt full kontroll över sina rörelser.³

Cassiodorus skildrar hur pantomimikerns hand utlägger körens sång för åskådarens ögon, på samma sätt som läste man skriftecken i den, och hur den, utan att skriva, presterar detsamma som skriften. Vidare beskriver han, hur samma kropp framställer Hercules och Venus, man och kvinna, en kung och en soldat, en yngling och en gubbe på sådant sätt, att man kunde tro att de var flera personer inneslutna i den.⁴

Kindermann uttalar i sin moderna teaterhistoriska framställning, att i den romerska pantomimen var rörelsen i förbindelse med symbolisk dans, eller med ett nutida uttryckssätt "Ausdruckstanz" det allennärådande.⁵ Det är denna form av anknytning mellan dans och drama, som bildar utgångspunkten för den tyska rättstraditionen på området. Vid slutet av 1800-talet återopade även den tyske juristen Joseph Kohler de antika teaterformerna som exempel på att dans var ett slags drama till vilket man kunde ha uppföranderätt. Som källa använde Kohler Friedländers framställning om romarna.

¹ Den anses grundad av två företrädare för varsin genre, Pylades för den tragiska och Bathyllus för den komiska. Båda levde under kejsar Augustus. Den tragiska genren blev den mest livskraftiga av de två. Kindermann I, s 173-174, Brocket, s 67-68, Friedländer II, s 124, 132-133. Dessa pantomimikers arbetssätt återopas sedan av Noverre, när han på 1700-talet söker utveckla baletten inom teatern. Se § 8.

² Brocket, s 67-68. Kindermann I, s 172-174. Friedländer, II, s 125-131.

³ Ibid.

⁴ Friedländer, II, s 128. Men även om pantomimikerna bemödade sig om en genomtänkt och vacker framställning berodde, enligt Friedländer, den trollkraft, som detta skådespel utövade på största delen av sin publik, ändå på dess sinnlighet. Pantomimikerna var i allmänhet vackra och de bar vackra dräkter och frisyren. I kvinnoroller kunde de göra sitt kön helt och hållet bortglömt och de kryddade ofta skådespelet med yppighet och skamlöshet. När grundaren av den komiska pantomimiska genren, den vackre Bathyllus, dansade Leda, då kände sig, enligt Friedländer, t o m den fräckaste slinka inför ett sådant mästerskap i den raffinerade sinnliga eggelsens konst som en lantlig novis och skolflicka. Ibid, s 130-131. Se även Kindermann I, s 174.

⁵ Kindermann I, s 172.

Friedländer framförde det grekiska spelet "pyrriche", vilket i Rom kom att anknytas till pantomimen, som en föregångare till senare tiders balettföreställningar.⁶ Pyrrichen var en ring- och vapendans, som utfördes i guldstickad tunika, purpurmantel och med krans i håret. Dansarna bildade ständigt nya grupperingar. De omväxlande flätade sig samman och löste sig från varandra. De bildade än cirklar, än rader, än fyrkanter. Än skingrades de i skenbart oregelbundna klungor. Pyrricher med dramatiskt innehåll synes även ha varit de enda teaterskådespelen med påkostad scenisk dekor. Vid en av Neros fester användes ett högt maskineri för att hissa upp Ikaros. Denne störtade och kejsaren stänktes ner av hans blod.⁷

Bland de romerska skådespelen skall även nämnas de folklustspel, som kallas mimer och atellaner. De gavs ofta som mellanspel vid till exempel komediuppföranden och de erbjöd då större popularitet än dessa.

Mimen hade sina rötter i de slags marknadsdyckel, en funnits lika länge som mänsklig civilisation. I Rom fick den emellertid en tämligen formalistisk prägel.⁸ Den framstod som en burlesk realistisk fars. Under kejsartiden trädde den alltmer i förgrunden och blev för folket vad pantomimen var för de bildade. Flertalet av mimerna från denna tid var blandade av prosa, poesi och sång med talrika personer och en väl genomförd handling. Vid sidan av huvudpersonen var dummerjönsens person stående och denne utmärktes av tjocka kinder, kal hjässa och brokigt rutigt dräkt liknande den som senare användes av Harlekin eller Pulcinella. Masker användes ej. De kvinnliga rollerna spelades av kvinnor. Ämnena var i stort sett skildringar ur stadslivet. Skurkstreck förekom ofta, särskilt kärlekshandel och otrohet samt ödesnycker av olika slag. Spelet präglades av grimaser, absurda gester och groteska danser, vilka ackompanjerades av flöjtspel. En stor roll spelade skymfningar och prygel, och klatschandet av örflar tycks ha hört till de mest älskade skämten. Språket var fullt av uttryck som användes i de lägsta klasserna.⁹ Enligt Kindermann har mimen genom alla århundraden återverkat på europeisk teater.¹⁰

Atellanen med sina prototypa karaktärer, anses av vissa teaterhistoriska forskare vara en föregångare till *Commedia dell'arte*.¹¹ Här anknöts en kort handling till fyra stående masker, gubben Pappus, den puckelryggige Dossennus, matvraket Bucco och dummerjönsen Maccus. Atellanen härstammade från Kampanien men kom tidigt till Rom. Ursprungligen improviserades

⁶ Friedländer II, s 134. (Här har en upplaga från 1919 använts, vilket dock inte ansetts vara av betydelse för här gjorda jämförelser mellan Friedländers och Kohlers framställningar, se § 29.)

⁷ Friedländer II, s 133-134.

⁸ Kindermann I, s 138-149. Friedländer, s 113.

⁹ Friedländer I, s 113-115. Klostermann I, s 141-144.

¹⁰ Kindermann I, s 144.

¹¹ *Commedia dell'arte* kom att på 1600-talet få betydelse för teaterdansens utveckling. Se § 7.

den, men infördes redan före kejsartiden även i litteraturen. Titlarna antyder vad den handlade om. Det rikaste stoffet synes lantlivet ha lämnat. Titlar som "Killingen", "Kon", "Hönsgården", "Den sjuka galten", "Den friska galten", "Vinodlaren", "Skogshuggaren" osv vittnar härom. Därefter kom stadens värv med framför allt "Pryglaren" (profossen), vilken över huvud taget synes ha spelat en stor roll på den romerska scenen. Vidare förefinns huvudpersonerna i varjehand komiska och förvecklade situationer som till exempel "Pappus brud", "Två Dossennus", "Bucco i gladiatorskolan" och "Maccus som jungfru". Slutligen gjordes parodier på nationaliteter, travestier på myter och framställdes vålnader. Enligt Friedländer säger det sig självt att komiken i dessa folkkomedier var alltigenom grotesk, att skämten var grova och att oanständigheterna haglade.¹²

Det var framför allt pantomimen och mimen, som väckte de kristnas förgelse.¹³ Även inom den romerska statsapparaten fanns en ambivalent inställning till teatern. Som exempel härpå kan nämnas, att i Justinianus lag skådespelaryrket förklarats "inhonesta professio" men att detta inte hindrade Justinianus själv från att upphöja en av de mest berömda och beryktade pantomimdansöserna, Theodora, till kejsarinna.¹⁴

¹² Friedländer II, s 112-113. Se även Kindermann I, s 136-138. Dossenus var en karikatyr av de lärda och filosoferna. Puckelryggiga tillskrevs på denna tid särskild klokhet.

¹³ Dessa genrer dominerade den romerska teatern under senare delen av antiken. Kindermann I, s 138, 144, 176.

¹⁴ Kindermann I, s 175.

§ 5 Medeltiden

Redan tidigt under förföljelserna av de kristna tillfördes mimen, den kanske vid sidan av pantomimen mest vitala av romarnas många teatergenrer, en ny komisk figur, nämligen den Kristne. Mimskådespelarna, vilka på ett omedelbart burleskt och realistiskt sätt återspeglade det dagliga livet för de breda publikmassorna, framförde nidvisor om de kristna, travesterade dopceremonier och drev med martyrskapet.¹

Senare drev man även med motsättningarna mellan olika kristna grupperingar, något som särskilt synes ha lockat en kristen publik. Det är mot denna bakgrund begripligt att de kristna apologeterna starkt inskred mot teatern, vilken bland annat av Augustinus (354–430 e.Kr.) brännmärktes som djävulens uppfinning.²

I och med att det romerska hovet på 300-talet efter Kristus flyttat till Konstantinopel medföljde även den romerska teatertraditionen. Det var således här i den särpräglade bysantinska kulturen, som teatern kom att konfronteras med kristendomen även på motsatt sätt, det vill säga den trängde in i kyrkan. Den dramatiska karaktären hos den bysantinska liturgin lämnade vägen öppen härför. Från slutet av 500-talet berättas om ett förmodat pantomimiskt kyrkligt mysteriespel, och från 600-talet berättas om kyrkospel med tydliga mimiska inslag. Man lät till exempel det i mimen omhuldade otrohetsmotivet komma till uttryck i scener mellan Maria, Josef och ärkeängeln Gabriel.³

På 900-talet vann kyrkospelen inträde i de delar av Väst- och Mellan-europa, där kristendomen fått fotfäste. Ehuru detta synes ha skett under inflytande från den bysantinska kyrkliga teatern, har de här en helt annan form. Först var de mycket nära knutna till mässritualen och uppfördes av prästerna på latin. Så småningom utvecklades de mot ett försinnligande eller åskådliggörande med mimiskt dramatiska medel.⁴ Dessa erhöll emellertid en symbolisk karaktär. Rörelserna utstrålade vördnad eller ödmjukhet, dräkter var liturgiska, och tillsammans med det mestadels sjungna ordet, rökelse-doften och glansen av ljus i det romanska kyrkorummets halvdunkel bildade

¹ Kindermann I, s 207.

² Ibid. s 209-210. Den andra dominerande genren, pantomimen, hade övervägande mytologiska, ur kristen synpunkt hedniska, motiv.

³ Ibid. s 222-225.

⁴ Ibid. s 226-227. Denna utveckling pågick under ca tre århundraden. Den skildras detaljerat av Kindermann s 227-242. Gestaltandet av de tre kvinnorna vid Kristi grav anses vara det första egentligt teatrala uttrycket. Detta gjordes av män.

de ett slags symboliskt totalkonstverk med mångahanda sinneskvaliteter, vars syfte var att förmedla det kristna budskapet till en starkt troende menighet.⁵

Även här – som ovan beträffande antiken – kan man iakttaga ett visst spänningsfält mellan de teatrala medlen och deras syfte och förmåga att förmedla ett innehåll. Under den ideellt högtstående kyrkliga kulturen i tidig medeltid accepterade och förstod man stiliserade teatrala uttryck med symbolisk karaktär, som förmedlade ett kristet innehåll.

Vid riddarkulturens förfall under senmedeltiden förändrades emellertid situationen för den kyrkliga teatearn. Människorna var inte längre fasta i tron på en gudomligt bestämd världsordning. En historiemedvetenhet, nära förbunden med ett intresse för det erfarenhetsmässiga och det bevisbara, växte fram i en ny stadsborgarkultur. Det är mot denna bakgrund man inom teatervetenskapen tolkar utvecklingen hos de religiösa teaterskådespelen.⁶ Inom de tyskspråkiga områdena utvecklades dessa till realistiska mastodontskådespel i det fria, som under dagar höll hela städer sysselsatta, så kallade passions- och legendspel.⁷ Spelen syftade liksom tidigare till att förmedla det kristna budskapet, men det stiliserade teatrala symbolspråket räckte inte längre till för förståelsen härav. Det gällde att medelst realistiskt agerande vädja till människornas känslor och därigenom väcka dem till insikt.⁸ Rollen som Kristus i dessa spel synes ha varit särdeles krävande. Rollinnehavaren kunde få sitta upphängd i timmar på korset, vilket ofta försågs med fotstöd för att underlätta prestationen.⁹ Rörelsemönstret i dessa spel var naturligt nog inte enbart högstämt, utan realistiskt vitalt och kompletterat med ett livligt minspel. När djävulen gestaltades framkallades en grotesk, ibland hotfull stämning med hjälp av djävulsdanser med språng.¹⁰ Det förekom även processionsspel med pantomimiskt framförda religiösa ”levande bilder”, vars betydelse förklarades av en talare.¹¹

Istället för de högstämda, stiliserade och symboliskt inriktade teatrala medlen hos kyrkospelet tolererades sålunda nu realistiska medel, ibland kompletterade med danser och pantomim, för att förmedla kyrkans budskap.

I Frankrike motsvarades de tyska passions- och legendspelen av de så kallade mystärerna, vilka växte fram tidigare än sina tyska motsvarigheter.¹²

Även här hade den offentliga teatern fördömts av såväl kyrkliga som världsliga myndigheter under högmedeltiden. Karl den store hade 789 för-

⁵ Ibid. s 241-242.

⁶ Ibid. s 217-221, 243.

⁷ Ibid. s 243-296.

⁸ Ibid. s 219-220.

⁹ Ibid. s 291. (I kyrkospelet var Kristus över huvud ingen roll förrän på 1200-talet – då först i Frankrike.)

¹⁰ Ibid. s 287-289.

¹¹ Ibid. s 250-252.

¹² Se härom ibid, s 297-322, Dock, s 91.

klarat gycklare ärelösa.¹³ Redan på 1000-talet uppfördes emellertid den första mystären i kyrkan.¹⁴

År 1398 ordnade rika borgare från Paris en teaterlokal i Saint-Maur. De hade tagit intryck av pilgrimer, som på återväg från det heliga landet reciterade och sjöng om sina resor på gator och torg. De annonserade nu ett skådespel med titeln "Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ". Folksamlingarna vid de två första föreställningarna blev så stora att de föranledde polismyndigheten att genom en förordning 3 juni förbjuda alla innevånare i Paris, Saint-Maur och andra städer inom dess jurisdiktionsområde att uppföra något som helst rollspel, vare sig om helgonens liv eller något annat, utan tillstånd av konungen. Tillstånd gavs genom öppet brev 4.12.1402 och innebar ensamrätt för teatergruppen "Les Confrères de la Passion" att spela religiös teater.¹⁵

Detta begränsade konkurrerande gruppers verksamhet. En grupp ur juristernas skrivarskrå, "Les Clercs de la Bazoche" kom då på idén att komponera pjäser under benämningen moralités, där de personifierade det goda och det onda.¹⁶ Redan här ser man hur spänningarna mellan den privilegierade och den fria teatern påverkar utvecklingen av de dramatiska genrerna.¹⁷

¹³ Dock, s 89-90.

¹⁴ Dock, s 90.

¹⁵ Renouard I, s 196-197, Dock s 92. Privilegiet för "les Confrères de la Passion" blir bestående fram till bildandet av Comédie Française på 1600-talet.

¹⁶ Dock, s 93.

¹⁷ "Les clerks de la Bazoche" ägnade sig även åt satir med sådan djärvhet, att de vid ett tillfälle 1442 på kungens order efter en föreställning inspärrades i fängelse 15 dagar på vatten och bröd. Deras teater stängdes och öppnades inte (annat än för en kort tid) förrän 1486. Härfter drabbades de av olika former av förbud. Ett avsåg förbud att i satirerna nämna prinsarna och prinsessorna vid hovet. Bazocherna fick då infallet att ersätta de satiriska dikterna med masker, som föreställde de personer de framställde. 1538 fick de order att inte uppföra någon pjäs utan att den bedömts och godkänts av parlamentet. 1547 förbjöds de definitivt och upphörde därmed att existera. Dock, s 93-94, Renouard I, s 197-198.

§ 6 Renässansen

Under medeltiden hade verk av de romerska författarna lästs i skolor och kloster. Uppförandet härav hade emellertid fallit ur bruk och man hade inte längre någon korrekt bild av hur detta gått till. På 1400-talet hittades tolv dithills okända lustspel av Plautus och en från 300-talet e.Kr. stammande kommentar till Terentius verk av Donatus. Humanistisk forskarmöda användes nu för att analysera texterna med avseende på direkta och indirekta sceniska anmärkningar. Allvarliga försök att på nytt uppföra antika skådespel företogs främst av professorn i Rom, Pomponius Laetus (1427–1497).¹

Men det var fursten i Ferrara, Ercole I d'Este, som förenade dessa rön med en känsla för vad som låg i tiden. Att återvända till antiken var för honom ingen arkeologisk eller filologisk angelägenhet utan ett återvinnande av det stolta fädernearvet. Vid hovet i Ferrara bearbetades dessa skådespel och uppfördes på italienska under helt nya sceniska former. I mellanakterna uppfördes så kallade intermedier eller intermezzon. Dessa var allegoriska och mytologiska pantomimer och danser (till exempel moresker), snart även kompletterade med sånginslag. Iscensättningen av dessa intermezzon tog dåtidens största bildkonstnärers uppmärksamhet i anspråk. Dräkterna var så påkostade att aktörerna ofta visade dem separata i en slags mannekänguppvisning för åskådarna, vilka oftast var tusentals vid hovet församlade gäster. Ferraras hovaktörer bildade skola och deras kunskaper spred sig ut i Europa. Runtom vid hoven, framför allt i Italien, blomstrade snart teaterlivet och nya italienska komedier skrevs i antik stil.² Intermezzona med sin betoning av scenerier, kostymer, dans och musik utvecklades alltmer och blev snart allvarliga konkurrenter till de egentliga uppförandena. De förbands även sinsemellan till en handlingsbild, så att två spel kom att presenteras för åskådarna samtidigt. Dramatikerna sökte i gengäld få dem anpassade till handlingsförloppet och karaktären hos det egentliga stycket. När sångpartier tillfogats intermezzona blev de ännu mera älskade. Därmed hade även ett försteg till operan nåtts.³ Danserna kallades "*balli*" eller "*baletti*" och blev utgångspunkten för utvecklingen mot balett som genre, först i Italien och efter kulturellt inflytande härifrån, framför allt i Frankrike.⁴

De italienska *allegoriska hyllningsspelen* och de så kallade "*trionfi*" utgjorde grundläggande element i möjligheten för renässansmänniskan att använda teatrala medel för att hävda sig såväl i det politiska som i det andliga livet.

¹ Kindermann II, s 32-42.

² Ibid.

³ Ibid. s 72-73.

⁴ Guest, *The Dancer's Heritage*, s 3-11.

Dessas syfte var just att förhöja storheten hos personligheter, till vars ära de hölls, och hyllningsspelens dialoger var även utformade direkt härför. Trionfi var ett slags storslagna karavaner av vagnar (ibland skepp), för vars stundtals tekniskt mycket avancerade utsmyckning tidens största arkitekter och konstnärer ofta svarade. Motiven för utsmyckningarna var allegoriska och mest hämtade ur antik mytologi, men även tidens nya upptäckter (t ex jordklotet) speglades. Allmänna moraliska och religiösa inslag förekom i mindre mån.⁵

Till Frankrike kom renässansvågen vid slutet av 1400-talet. Inspirationen från Italiens trionfi utnyttjades i strävan att centralisera kungamakten och kungarna höll flera praktfulla intåg i franska städer. Dessa teatrala s k "Entrées Solennelles" blev därför, på ett mycket mer precist sätt än i Italien, genomtänkt utformade i enlighet med sitt ideella, politiska syfte. Här bidrog landets största diktare till iscensättningarna. Vid en fest, som staden Lyon 1595 gav för Henrik IV för att fira den nyligen proklamerade religiösa freden, hade ett jättelikt Babels torn uppförts på två i bredd liggande båtar. Detta var överhöljt av varjehanda allegoriska attribut med hänsyftning på krigets fasa, såsom orättfärdigheten, flykten, fruktan, ovissheten etc. Till slut fick hela tornet brinna ner.⁶

Underhållningsdans hade en lång tradition vid hovet. På 1300-talet kallades den "*mascarades*".⁷

På 1500-talet ersattes den äldre formen av två olika former, "*mascarades à grand spectacle*" och "*mascarades du Palais*". Den första var inspirerad av Italiens "trionfi" och hade formen av ett tåg med utsmyckade vagnar, som drog fram utomhus, varvid konungen hyllades av allegoriskt klädda, sjungande och reciterande grupper, som befann sig på vagnarna. Den andra formen försiggick inomhus och här var dans, kombinerad med interpreterande dikt, de bärande elementen. Danserna komponerades och studerades in med hovfolket av professionella, ofta italienska, dansmästare. Som författare till dikterna, s k "récits", stod dåtidens främsta franska poeter till förfogande.⁸

I mötet med renässanskulturen påbörjades en utveckling mot den franska hovbaletten. Denna, som genom sitt upphöjda rörelseschema förhöjde glansen hos aristokratin, kom i denna mening även att tjäna ett politiskt syfte. Hovbaletten kom i sin tur att utgöra en grundpelare i den moderna europeiska teaterdansen.

⁵ Kindermann II, s 21-31.

⁶ Ibid. s 142-146.

⁷ Guest, *The Dancer's Heritage*, s 4. Lawson, s 9.

⁸ Kindermann IV, s 14-15.

§ 7 Barocken

År 1577 kom den första Commedia dell'arte-truppen till Paris, nämligen en av de mest berömda, "Comici Gelosi" med sin firade ledare, Flaminio Scala i spetsen.¹ Voltaire har berättat härom:

Kungen, som (i sitt tillstånd av förfall), tröstade sig med nöjen, tillät italienska komedianter, vars trupp kallades gli Gelosi, att öppna en teater vid "l'hôtel de Bourbon". Parlamentet utfärdade förbud mot dem vid bötesansvar å tiotusen livres. De spelade trots parlamentets beslut, med en ofantlig tillströmning. Man betalade bara fyra sous per plats. Ett sådant futtigt faktum skulle vara ovärdigt historien, om det inte tjänat att bevisa, att då hade inflytandet från hovet i Rom gjort det italienska språket på modet i Paris, att pengar var extremt sällsynt där och att kungens blotta vilja räckte för att medföra att ett parlamentsbeslut blev utan verkan.²

Oavsett vad man ur andra synvinklar kan ha för uppfattning om detta gästspel, fick det betydelse för balettens utveckling. Det franska hovet lärde sig hur man kunde lägga en fast handlingsstruktur till grund för ett mångfacetterat och artistiskt betonat framförande. Framdeles kom man även att använda sig av handlingsmotiv, samtidigt som man åstadkom en syntes av de båda ovannämnda teatrala formerna "mascarades à grand Spectacle" och "mascarades du Palais". Dessa s k "ballets-mascarades" bestod av ett antal entréer. Den första bestod av orkestermedlemmarna iförda fantasifulla dräkter. De följande hade formen av gruppdanser uppblandade med pantomimer och akrobatiska konststycken. Som avslutning förenade sig hela ensemblen i "grand ballet". Anknytningen till handlingsmotivet var mycket löslig. Härtill användes dikterna. För att fullända det konstnärliga framförandet av de många sällskapsdanserna, som courante, volte, gaillarde, branle användes nu mer och mer yrkesdansare.³

Ursprunget till Commedia dell'arte är omstritt bland de teaterhistoriska forskarna. Kindermann redogör för en rad uppfattningar. Han konstaterar emellertid samtidigt, att var och en av dessa förklaringar kan knytas till något av de olika strukturelementen i denna teaterform, och att de anförda källorna tillsammans kan ha utgjort en förutsättning för formens uppkomst. Sålunda skulle den för Commedia dell'arte så typiska retoriska improvisationen

¹ Kindermann III, s 274-275.

² Renouard I, s 204. (Egen översättning.) Kungen var Henrik III.

³ Kindermann IV, s 15. (Denna utveckling skedde under Henrik IV:s regeringstid 1594–1610.) Uppbyggnaden synes närmast härröra från de trionfo-inspirerade Mascarades à grand spectacle. Danserna och "récits" synes närmast härröra från Mascarades du Palais. Den första franska baletten med en handling var "Ballet comique de la Reine" 1581. Samtidigt som den framstår som en grundpelare förefaller den vara udda i förhållande den ovan skissade utvecklingen. (Se om denna och dess bakgrund i Kindermann II, s 147-152. Lawson, s 14-15 samt Guest, The Dancer's Heritage, s 5-6.

kunna härledas till improvisationstävlingar mellan höviskt-akademiska amatörskådespelare. Det mimiska inslaget skulle, närmast genom kontakter med turkarna, kunna spåras – via Bysans – tillbaka till Rom och hellenismen. Masktyperna skulle kunna ha avletts från de traditionella, ofta folkloristiska karnevalsspelen och det dialektala från italiensk dialektkomedi, framför allt från den i tiden närliggande paduanske komikern Angelo Beolco, även kallad Ruzzanate.⁴

Till tiden kort efter Beolcos död 1542 kan teaterhistorikerna härleda de första yrkesmässiga *Commedia dell'arte*-trupperna. Snart växte de i antal och redan i slutet av 1500-talet kunde teaterformen fira triumfer utanför landets gränser.⁵ Till detta bidrog utan tvivel i högsta grad skådespelarnas kvalitet.⁶ Dessa förenade ofta såväl litterär som musikalisk och språklig bildning med slagfärdighet och spiritualitet och dessutom med akrobatisk smidighet. De tog hela sitt liv i anspråk för att utveckla den rolltyp de skolats till och lät den ofta gå i arv till sina barn.⁷ Över huvud innebar deras prestationer en teatral självständighet gentemot det litterära och ett jämbördigt förhållande mellan skådespelare och författare.⁸

Till grund för spelet låg utförliga scenarier, s k *canevas*. Dessutom utvecklades med tiden en hel arsenal särskilt effektfulla monologer, dialoger, komiska vredesutbrott, kärleksförklaringar, scener av vansinne och förtvivlan, vilka samlades i hjälpböcker, s k *Zibaldoni*. Däremot spelade skådespelarna inte efter något manuskript i ordinär mening. Dekoren var sparsam och det visuella förmedlades helt genom agerandet och dräkterna. Utlagsgivande var improvisationen och det mimiska, vilket utgjorde ett kroppsspel med masken som kontrapunkt. Handlingen hade ofta en struktur som inspirerats av renässanskomedin, till exempel ett kärlekspar och deras tjänare, som överlistar en dum gammal gubbe. Här fanns invävda tidstypiska element såsom till exempel groteska trollväsen.⁹

⁴ Kindermann III, s 269-271. Om Beolco, se *ibid.* s 273-274.

⁵ *Ibid.* s 274.

⁶ *Ibid.* s 293.

⁷ *Ibid.* s 276.

⁸ *Ibid.* s 269. Som exempel på stora *Commedia dell'arte*-artister kan nämnas Isabella Andreini, som levde i slutet av 1500-talet. Några av samtidens diktare tävlade om att i sonetter förhärliga hennes konst. Hennes svarssonetter överträffade emellertid ofta dessa. Personligen gällde hon som ett dygdemönster, fick utmärkelser av flera furstar och var medlem i en italiensk akademi. Om hennes man, Francesco Andreini, som tillika var skådespelare, sades det, att han behärskade flytande förutom italienska, även franska, latin, grekiska, turkiska och ett slaviskt språk samt kunde spela praktiskt taget alla då vanliga instrument. *Ibid.* s 275. Om en senare stor skådespelare, Antonio Sacchi, berättades: – I hans improvisationer återfann man tankar från Seneca, Cicero och Montaigne. Men han förstod att anpassa dessa mäns uttalanden till språket hos sin narroll; och samma tanke, som man skulle ha beundrat hos en allvarlig skriftställare, utlöste skallande skratt, när den kom ur munnen på denne utmärkte skådespelare. *Ibid.* (Egen översättning. Citat ur Carlo Goldonis memoarer.)

⁹ *Ibid.* s 268-270.

Till en början hade säkerligen gestalterna tidssatirisk betydelse. Il capitano kunde tjäna till att förhåna högmodet hos den dåtida spanska ockupationsmakten, Pantalone, krämarandan hos Venedigs köpmän och il dottore, inskränktheten hos akademikerna. Snart nog rörde det sig förmodligen bara om att framställa skrävande feghet, brackig egensinnighet och akademisk förmåtenhet på ständigt nya sätt. Särskilt uppförandena i utlandet krävde en mer generell utmejsling av typgestalterna.¹⁰

Sammanfattningsvis kan kanske sägas, att Commedia dell'arte, trots att den var väsensskild från den teater som samtidigt utvecklades i andra europeiska länder, ändå faller in under de generella karaktäristika, som kan anföras för baraockteatern. Detta såtillvida som den utgick från en renässansmässig klassisk skolning hos skådespelarna och samtidigt innebar ett inbrytande i renässanssens syn på människan som en fullkomlig varelse.

Under första hälften av 1600-talet förbättrades teaterns villkor i Frankrike. Kardinal Richelieu grundade Franska Akademien med hjälp av några prominenta dramatiska författare, framför allt Corneille vilken enligt Voltaire cirka 1630 "drog teatern ur barbariet och förnedringen".¹¹ Denna utveckling fortsatte under Ludvig XIV och kardinal Mazarin, vilken 1645 introducerade operan i Frankrike.¹² Det var under denna tid, som privilegieväsendet vidareutvecklades, något som i sin tur medförde en låsning av genrerna.

Redan i början av 1600-talet hade emellertid uppstått en växelpåverkan mellan den italienska operan och den franska maskeradbaletten. I Mantua i Italien komponerade Monteverdi 1608 "Mascherata dell'Ingrate" efter fransk förebild, men musikaliskt helt och hållet i den monodiska stil, som utvecklats i Italien. I Paris uppfördes samma år "Ballet des trois âges" där "les récits", dvs dikterna, sjöngs av körer. Kort dessförinnan hade den monodiska stilen introducerats i Frankrike.¹³ Denna utveckling medförde, att den franska maskeradbaletten övergick i en slags "*ballet-mélodramatique*", bestående av omväxlande seriösa och burleska entréer med pantomimiska inslag, sjungna "récits" och en avslutande "grand ballet", som dansades av högadeln, iförda praktfulla kostymer och masker. Baletten "Délivrance de Renaud", som uppfördes 1671, kom att utgöra det mest karaktäristiska exemplet på detta utvecklingsstadium. Den stod inte långt från det genomkomponerade musikdramat och hade utrustats med en sprakande dekor. På 1620-talet började emellertid de sjungna "reciten" ta överhand vid uppförandena, samtidigt som nivån i övrigt sjönk.

¹⁰ Ibid. s 277. (Tjänarrollerna var centrala. Deras gemensamma benämning var Zanni. Den specifika benämningen var Arlecchino med en rad avläggare såsom Truffaldino, Guazetto m.fl. Ibid. s 278-279.)

¹¹ Renouard I, s 201.

¹² Ibid. s 205.

¹³ Kindermann IV, s 16. (Om operans utveckling i Italien, se Kindermann III, s 293-325. Monodisk stil kännetecknas, till skillnad från vokal stil, av att musiken underordnas texten.)

Detta medförde att de traditionella maskeradbaletterna åter kom i ropet, nu kallade "*Ballets à entrées*" eller "*Ballet de Cour*", och i högre grad dramatiserade än sina föregångare.¹⁴ Till att börja med användes ingen särskild dekor men så småningom kom hela det barocka teatermaskineriet till användning. Inte förrän Lully och Molière under andra hälften av 1600-talet knöts till det franska hovet förändrades åter karaktären på dessa baletter.

Jean Baptiste Lully föddes 1632 i Florens men kom redan som 12-åring till Paris. Han utvecklades tidigt till en skicklig kompositör, musiker och dansare. Vid tjugo års ålder knöts han till det franska hovet. Han utvecklade en stark känsla för den specifikt franska musiken och detta, kombinerat med hans kunskaper i dans, gjorde honom särskilt väl ägnad att vidareutveckla "*Ballet de Cour*". I motsats till vad som hittills varit vanligt, önskade Lully hålla hela den teatrala produktionen i sin hand. Ännu en gång utökades de vokala delarna i baletterna, något som beredde vägen för Lullys samarbete med Molière. Detta mynnade ut i en ny genre, "*Comédie-ballet*", vilken kommit att framstå som karaktäristisk för den franska barockteatern.¹⁵

Jean-Baptiste Poquelin (Molière) föddes 1622 i Paris, gick i jesuitisk skola och påbörjade en juridisk utbildning i Orléans. Han bröt emellertid upp och försökte etablera sig som teaterledare i Paris. Efter att ha misslyckats turnerade han i stället i spetsen för sin teatertrupp mestadels i den franska landsorten. 1658 återkom han till Paris och fick då dela scen med en *Commedia dell'arte*-trupp. Han fick även uppträda inför kungen och stod härefter under dennes beskydd ständigt i nära kontakt med hovet. Han blev då varse hovbalettens oerhörda betydelse, när det gällde att sprida glans över den franske kungen och hans rykte. Om han ville bidra till att tjäna dessa syften, låg det således nära till hands att närma sig "*Ballet de Cour*".¹⁶ Impulsen till ett första försök gavs genom ett uppdrag av finansministern, Fouquet, att på dennes slott i Vaux inför kungen och hovet spela en komedi med stort utrymme för musikaliska och balettmässiga framställningar. Succén gjorde Lully intresserad och härefter inleddes samarbetet.¹⁷ Utmärkande för "*Comédie-ballet*" som genre var att de inblandade konstarna fick jämbördig betydelse och att strukturen var så genomarbetad, att de kompletterade varandra i

¹⁴ Kindermann IV, s 16-18 och 20-22. (Till Paris kallade italienare åstadkom "sanna sceniska underverk". Ibid. s 20. Möjligen kan med termen "*Ballet à grand spectacle*" avses en "*Ballet à entrée*" kombinerad med en dylik praktdekor. Ibid. s 22.)

¹⁵ Ibid. s 24-26.

¹⁶ Ibid, Renouard, s 202, 204. Dock, s 96.

¹⁷ Kindermann IV, s 27. Guest, *The Dancer's Heritage*, s 10. (Pjäsen hette "*Les Fâcheux*" och uppfördes 1661.)

ett teatralt syfte.¹⁸ På 1670-talet hade denna genre trängt undan den traditionella "Ballet de Cour".¹⁹

De försök, som framför allt kardinal Mazarin gjort för att introducera italiensk opera i Frankrike var inte entydigt framgångsrika.²⁰ I stället var det försöken med "*Comédie en musique*", som lade grunden till en *fransk nationalopera*. Det första försöket gjorde diktaren abbé Pierre Perrin och kompositören Robert Cambert 1659 med "*Pastorale d'Issy*", vilken inte innehöll någon dans.²¹ De upprepade försöken och 1669 erhöll de privilegiebrev, det vill säga ensamrätt att i Frankrike etablera musikaliska akademier för offentligt sjungande av teaterpjäser.²² Redan efter den första produktionen 1671, "*Pomone*", gick företaget över styr, trots en tumultartad publiksuccé. År 1672 drog Ludvig XIV in privilegiet och gav det till Lully.²³

Molières och Lullys samarbete hade nått sin höjdpunkt 1670 med "*Le bourgeois gentilhomme*" och avslutades 1671 med en "*tragédie-ballet*", "*Psyché*", vilken kom att utgöra ett försteg till den av Lully ensam genomförda genren "*tragédie lyrique*".²⁴ Lully hade tidigare varit en uttalad motståndare till opera, men när han fick veta, att Molière hade för avsikt att eventuellt köpa Perrins operaprivilegium, ändrade han sig och tillskansade sig själv nämnda privilegium.²⁵ Motsättningarna mellan Lully och Molière var nu svåra.²⁶ 1673 erhöll Lully vidare "den oinskränkta nyttjande- och förfoganderätten till alla sina kompositioner". På så sätt kom han att få det avgörande inflytandet över sina och Molières gemensamma "*comédie-ballets*". Tiden var nu mogen för Lully att definitivt skjuta Molière ifrån sig, och vid öppnandet av sin teater, "*Académie Royale de musique*", lät han framföra ett stycke, som bestod av intermezzon tagna från sagda "*comédies-ballets*".²⁷

1673 hade även till Lullys förmån utfärdats en förordning, som förbjöd andra ensembler att använda sig av mer än sex sångare ("*musiciens*") och tolv musiker ("*violons ou joueurs d'instruments*").²⁸ Begränsad av denna för-

¹⁸ Om uppbyggnaden av denna genre, se Kindermann IV, s 29-40.

¹⁹ Kindermann IV, s 28. Enligt Guest, *The Dancer's Heritage*, s 11, skulle nedgången hos "Ballet de Cour" hänga samman med, att kungen själv slutat dansa 1670.

²⁰ Kindermann IV, s 28, 40-41. Renouard, s 205-216.

²¹ Kindermann IV, s 28, 41.

²² Ibid. s 41. Renouard, s 206.

²³ Kindermann IV, s 41.

²⁴ Ibid. s 34-37. (Balettmästare i *Psyché* var Beauchamps, ibid. s 37.)

²⁵ Ibid. s 44.

²⁶ Ibid. s 38.

²⁷ Ibid. s 38 och 40. Stycket kallades "*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*".

²⁸ Renouard I, s 206. Kindermann daterar denna ordonnance till 1672. Kindermann IV, s 38. Den förnyades och skärptes 21.3.1675: – Enär Hans Majestät informerats om att det tillstånd, som givits till komedianerna, att vid sina föreställningar använda sig av högst sex musiker och tolv fiolspelar, skulle kunna medföra anseelig skada vid utförandet av de musikaliska verken

ordning och med den italienskt skolade Marc Antoine Charpentier som kompositör uppfördes samma år Molières sista comédie-ballet "Le malade imaginaire".²⁹

För att utveckla sin nya genre behövde Lully samarbeta med en librettist, som till skillnad från Molière, stod nära det fransk-klassiska dramat.³⁰ Philip de Quinault visade sig vara genial för denna uppgift. Han förstod att anpassa karaktären hos operan till ett maktuttryck och en hyllningsakt för kungen, vilken blev den hemliga modellen för alla hans strålande operahjältar. Vidare förstod han att understryka de känslomässiga momenten, vilket Lully kunde utnyttja musikaliskt och dansant. Även dessa moment kännetecknas ofta av utomordentlig förnämhet, av återhållsamhet i lidandet, något som Lully fortplanter i sångarnas och dansarnas rörelsemönster.³¹ Så framstår också Ludvig XIV, vilken tidigare inte visat något uttalat intresse för opera, som en hängiven gynnare av den nya genren.³² Så fort en opera var färdigkomponerad spelade och sjöng Lully den för kungen som ende åhörare. Denne övervarade sedan föreställningen och såg dessutom till, att partituret blev tryckt och spritt.³³

Lully ledde en musikskola ur vilken han sedan kunde rekrytera sin personal.³⁴ Tillsammans med den kunglige balettmästaren, Charles Louis Beauchamps (1639–1705) var han dessutom förste direktör för "Académie Royale de Danse", som Ludvig XIV låtit inrätta 1661.³⁵ Deras samarbete fick en avgörande betydelse för balettens utveckling. Medan Lully uppfann steg, som var anpassade till ämnet i det aktuella stycket, lade Beauchamps fast de fem

avsedda för överintendenten för Hans Majestäts kammarmusik, sieur Baptiste Lullys teater, av vilken publiken redan haft mycket nöje, och enär Hans Majestät önskar att denna skall motsvara den perfektion, som publiken kan förvänta av den, har det tillstånd som givits åt sagda komedianter att vid sin teater använda sig av musiker upphävt; meddelar Hans Majestät bestämt förbud för alla franska och utländska trupper med komedianter, som är eller kommer att etablera sig i den goda staden Paris, att använda sig av andra externa musiker, och av ett större antal fiolspelare för mellanakterna, eller ha någon orkester, eller använda sig av någon dansare, allt vid straff i fall av olydnad; är det Hans Majestäts vilja att närvarande "ordonnance" delges cheferna för sagda trupper och, på ansökan av ovannämnda Lully, sådana av dem som man är okunnig om; anbefaller Hans Majestät honom att informera om överträdelser mot närvarande "ordonnance". Renouard, s 206. (Egen översättning.)

²⁹ Kindermann IV, s 38-40.

³⁰ Kindermann IV, s 42. Det fransk-klassiska dramat anses inlett med Pierre Corneille, "Le Cid", 1636.

³¹ Kindermann IV, s 42-43.

³² Ibid. s 28, 42.

³³ Ibid. s 42 och 44. Quinault fick 4000 francs av Lully och 2000 av kungen för varje levererat opera-libretto, ett jämförelsevis högt belopp. (Enligt traditionen skulle det vara till följd av en händelse, där Quinault var inblandad, som en proportionell rätt till teaterintäkterna vanligen avtalades med författarna från och med 1650-talet. Se härom Dock, s 101, Renouard, s 213).

³⁴ Kindermann IV, s 44.

³⁵ Ibid. s 28, 45. Se även Guest The Dancer's Heritage, s 9-10, samt Lawson, s 21-22.

positionerna.³⁶ Föreställningarna hade vid denna tid flyttats från mitten av salen till en scen vid dess ena ände, något som medförde en förändring av det rent koreografiska. Den tidigare "planimetriska" koreografin omvandlades och blev "stereografisk". Rörelserna utvecklades på bredden och höjden.³⁷ Samtidigt gick uppförandena mer och mer ur händerna på de adliga dansarna och över på yrkesdansare.³⁸ De uppträdde emellertid fortfarande maskerade. 1681 uppfördes för första gången ett genomkomponerat självständigt *dansspel* utan kör och sångare, "Le Triomphe de l'Amour".³⁹

Även teoretiskt började man vid denna tid särskilja, poängtera de dramatiska uttrycken i danserna.⁴⁰ Metoderna att nedteckna dans genomgick även en betydelsefull utveckling under denna period. Det gällde framför allt Raoul Auger Feuillet's skrift "Chorégraphie", 1700, som delvis var abstrakt.⁴¹

Glansen från den franska hovbaletten på 1600-talet spred sig runt om i Europa. På föranstaltande av Axel Oxenstierna kallades den berömda franske balettmästaren Antoine de Beaulieu till Stockholm för att där införa något av det franska hovets "galanta" livsstil. Den genre, som Beaulieu medförde var "ballet à entrée". Endast adeln dansade. Det första uppförandet ägde rum på drottning Christinas 12-årsdag och hette "Les plaisirs des enfants sans souci". I denna dansade även Karl X Gustaf med.⁴² Under Beaulieus ledning utvecklades den svenska hovbaletten. 1649 uppfördes på Stockholms slott en balett med ingen mindre än René Descartes som textförfattare.⁴³ Den utveckling mot dramatiskt uttrycksmedel, som baletten genom-

³⁶ Kindermann IV; s 45-47, se även Guest The Dancer's Heritage, s 12-13. I Académie Royale de danse utvecklades ett slags "dans-grammatik", med föreskrifter för stegen, hållningarna, rörelserna och rumspositionerna på scenen. Denna utvecklades emellertid framför allt under Beauchamps efterföljare Louis Pécourt (1655-1729). Om inrättandet av nämnda akademi, se Olagnier, 1934 I, s 120-121.

³⁷ Kindermann IV, s 45-47.

³⁸ Ibid. s 47. Till att börja med hade Lully inte haft tillräckligt många skickliga yrkesdansare, utan kungen hade givit några adelsmän specialtillstånd att uppträda på scenen utan att förlora sin rang. Guest, The Dancer's Heritage, s 13.

³⁹ Kindermann IV, s 46, Guest, The Dancer's Heritage, s 13.

⁴⁰ År 1682 utkom en historisk och teoretisk beskrivning "Des ballets anciens et modernes" av jesuitpatern Claude François Ménéstrier. Teoretiskt skiljer denne mellan "les portements de corps", "les figures" och "les expressions". Kindermann IV, s 47. År 1725 utkom "Liber de Choreis" av P. Gabriel de Jay, professor i retorik vid Collège Louis-le-Grand, vari han definierade baletten: "Le ballet est une danse dramatique qui montre, d'une manière agréable et faite pour plaire, les actions de toute espèce, les mœurs et les passions, au moyen de figures, de mouvements, de gestes et à l'aide de chant, de machines et de tout l'appareil théâtral". Ibid. s 60.

⁴¹ Ibid. s 47, Jeschke, s 71-78. André Lorin erhöill ett 15-årigt privilegium att trycka dansnotation. Se härom Olagnier, 1934 I, s 122-123.

⁴² Kindermann III, s 573.

⁴³ Ibid. s 575 Denna text finns översatt till svenska av Georg Stiernhielm.

gick i Frankrike under 1600-talet, hade ingen motsvarighet i Sverige och nådde hit först senare.⁴⁴

Även vid de tyska barockhoven ansågs det förhöja personligheten och den samlade glansen att behärska en rad konstfulla danser och att medverka i dansspel. Här uppfördes så kallade "Singe balletts" efter fransk förebild.⁴⁵ Samtidigt utvecklades i Tyskland en inhemsk operatradition framför allt vid hovet i Braunschweig och i hansastaden Hamburg.⁴⁶ I förhållande till den italienska var den mer lyrisk och baserad på den inhemska vistraditionen.⁴⁷ Hovets dansanta rörelsemönster infogades här i sångarnas framställningsteknik. Dessutom förekom dansintermezzon.⁴⁸

Vid det habsburgska, av spanska ceremoniel styrda hovet i Wien förekom däremot praktoperor av italienskt slag.⁴⁹ Här fann det imperialistiska makt-tänkandet ett uttryck.⁵⁰ Den österrikiska barockteatern var även i högsta grad trionfo- och torneringspirerad. Här framfördes ävenledes efter italiensk förebild s k "Rossballett", hästballett.⁵¹

Scenkonsten, med dess nära anknytning till hoven, kom således att utgöra en del av det politiska maktspelet i Europa under denna tid. Även den religiösa splittringen, som nu antagit viss form, är av intresse. *Commedia dell'arte*-trupperna, till exempel, kom inte längre norrut än till de sydtyska katolska, italienskspråkiga hoven.⁵² Engelska teatersällskap sökte sig däremot i första hand till protestantiska stater.⁵³ Vid översättningar till tyska hände det därvid, att deras texter tillrättalades för att förtydliga sådana fenomen som skuld och botgöring. Så till exempel annonserades "Hamlet" 1626 som "Tragödie der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark" och "Kung Lear" 1666 som "Von dem Konnich Lear aus Engelandt, ist eine materien, worin die ungehorsamkeit der Kinder gegen ihre Elder wirt gestraffet, die Gehorsamkeit aber belohnet".⁵⁴ Vissa protestantiska

⁴⁴ Se Ibid. s 576-582.

⁴⁵ Kindermann III, s 350, 531. Dessförinnan hade mest vandringstrupper sökt sig till fredliga oaser i det krigshärjade Tyskland.

⁴⁶ Ibid. s 525-552.

⁴⁷ Ibid. s 525.

⁴⁸ Ibid. s 55. (August den starke, kurfurste av Sachsen 1694 och kung av Polen 1697, död 1733, var helt influerad av den franska hovkulturen och bytte ut de inhemska krafterna vid Operahuset i Dresden mot en fransk trupp. Denna spelade även den fransk-klassiska talteatern. Ibid. s 549)

⁴⁹ Ibid. s 448-525 Denna genre av italiensk opera byggde vidare på 1500-talet balettintermezzon, Ibid. s 300 f.

⁵⁰ Ibid. s 49.

⁵¹ Ibid. s 498-500.

⁵² Ibid., s 290, 385-391.

⁵³ Ibid. s 290.

⁵⁴ Ibid. s 373.

grupper hade även övertagit de första kristna apologeternas åsikt om teatern som syndfull. I Hamburg försökte pietister på 1680-talet stänga operan.

Liksom under renässansen framstår Italien som impulsgivare på rörelsekonstens område och Frankrike, som det land som är snarast att ta intryck och assimilera den i sin egen kultur.

§ 8 Upplysningstiden – rokokon

År 1680 gav Ludvig XIV order om att de två teatergrupperna "Les Confrères de la Passion" (innehavarna av efterföljden till det medeltida privilegiet att spela mysterier) samt "Troupe du Roi" (delvis bestående av den då avlidne Molières trupp) skulle sammanslås till en grupp. För att aktörerna och aktriserna, vilka utsetts av kungen själv, skulle få möjlighet att undan för undan utvecklas, var det vidare kungens önskan, att endast denna nya trupp skulle kunna uppföra komedier i Paris och dess förstäder.¹ "Comédie Française" var nu bildad och den förefaller närmast innefatta ett förstatligande av komediateatern med komedianterna som gynnad grupp.²

Detta monopol gav upphov till flertalet tvister mellan Comédie Française och den fria teatern, vilken funnits sedan medeltiden, men som även den börjat blomstra vid mitten av 1600-talet. Dessa processer, domar och ibland våldsamma verkställigheter igångsatte en märklig utveckling inom boulevard-teatern. 1703 ålades aktörerna att endast spela lösryckta scener. Man spelade då till exempel flera scener men arrangerade dessa så att var och en hade sitt särskilda ämne. Kanske var detta en föregångare till den moderna varieté-teatern. 1707 utfärdades förbud mot scener med dialog. Teatrarna sökte på olika sätt kringgå detta förbud. Exempelvis kunde man låta endast en aktör tala, medan de andra svarade honom med tecken, eller också kunde man låta två aktörer alternera mellan scenen och kulisserna, så att den som talade alltid var ensam på scenen, eller man kunde låta den ende talande aktören säga högt vad hans medspelare gjorde tyst min av att säga. Ofta blev det rättsliga följder. I en dom 1710 tilläts lindansarna ("les danseurs de corde") behålla sitt skådespel "Gilles!" men endast på villkor att det inte skulle innehålla några som helst dialoger eller monologer.³ De spelade då pantomimer, vilka man kallade "pièces à la muette", vilka för det mesta var parodier.⁴

¹ "Lettre de Cachet adressée par Louis XIV au Lieutenant Général de police le 22 Octobre 1680, Dock, s 185. Se även Dock, s 95-97, Renouard I, s 203-204.

² L'acte de société instiftades 1681, Dock, s 103. Skådespelarna, som omfattades härav och således gynnades av privilegiet, brukar kallas sociétaires.

³ De traditionella marknadsgycklarna anses vara anfäder till våra dagars cirkusartister. Under trycket av förbuden kom även dessa, att organiseras och spela på fasta teatrar eller som ambulerande trupper. Dessa ambulerande lindansare, akrobater och jonglörer skapade tillsammans med spanska och engelska konstberidare de första cirkustrupperna på 1700-talet. Se *Le grand livre du cirque*, s 36, 48 samt 71.

⁴ Renouard I, s 207-210. Exempel på en sådan var Tyndarides pjäs "Les Poussins de Léda", som fick ofantlig succé. Ibid. s 209. (För att förklara det som aktörerna inte förmått klargöra genom sitt agerande, kunde man även ha skrivna skyltar, vilka de, efter att ha visat dem för publiken, flyttade från den ena fickan till den andra. Till detta lade man så småningom kupletter på kända melodier. Orkestern spelade och människor utplacerade i publiken sjöng orden. Publiken vände sig då att sjunga med, varför man så småningom lät tyg hänga ner från en rulle från första raden,

Renouard fäller följande kommentar till situationen.

Exekutorer kom den klassiska kritiken till hjälp för att förhindra sammanblandning av genrer. Rädslan för domstol och fängelse kan därför – för den som söker orsakerna till den franska scenens vanor att respektera regler – vara en kunskapskälla i lika hög grad som mången förment tolkning av Aristoteles.⁵

Även gentemot författarna utnyttjade komedianterna sin monopolställning. Alltsedan mitten av 1600-talet var det brukligt att de förra fick betalt i proportion till kassaintäkterna från uppsättningen av en pjäs.⁶ Genom ett reglemente från 1685 reglerades nämnda förhållanden samt en rad andra förhållanden mellan författare och komedianter, exempelvis hur stor andel författaren skulle ha, hur den skulle beräknas, när en pjäs skulle läggas ner, vem den då skulle tillfalla, etc.⁷ Det var misshälligheter i samband med tillämpningen av reglementet, som så småningom ledde fram till 1791 års lag.⁸

Operaprivilegiet innehades av en enda person. De oerhört kostsamma föreställningarna gjorde detta så småningom till ett vanskligt ekonomiskt företag. Även operaprivilegiet var förenat med reglementen och i början av 1700-talet förändrades dessa. Artisternas gager lades därmed fast och upphovsmännens rättigheter begränsades.⁹

Dessutom erhöll operan ytterligare ett privilegium, nämligen att ordna offentliga maskeradbaler. Dessa blev ett välkommet tillskott till aristokraterns förströelser och kom att inbringa anseende och summa. Beauchamps efterträdare, koreografen Pécour, arrangerade danserna för dessa och övriga baler. Detta var mer lönande än arbetet på operan.¹⁰ Vid denna tid kunde således en koreograf tjäna pengar genom att skriva och sälja program innehållande danserna, som skulle utföras vid en viss tillställning. Ytterligare ett sätt för operan att förtjäna pengar var att upplåta delar av sitt privilegium. Detta utnyttjades ofta av den fria teatern. En trupp, som 1715 köpt tillstånd att sjunga, dansa och använda viss slags delar, tog namnet "l'Opéra-Comique". Enligt Renouard väckte gruppens succé de privilegierade teatrarnas avund och undertrycktes därför redan efter tre år.¹¹

på vilket med stora bokstäver presenterades för publiken den kuplett, som skulle sjungas. Ibid. s 210.)

⁵ Ibid. s 210. (Egen översättning.)

⁶ Dock, s 101-102. Jfr § 7 not 34.

⁷ Renouard I, s 213-217. (Detta reglemente ändrades flera gånger under 1700-talet, se Dock, s 103 ff.)

⁸ Se § 13.

⁹ Kindermann IV, s 426-427. I dessa slags reglementen fanns även t ex rätt för upphovsmannen att välja kompositör och skådespelare, att bevista föreställningarna etc. Dessa blir även vägledande vid de första upphovsrättstvisterna. Jfr § 14 not 1. Ett operareglemente från 1784 finns hos Renouard I, 222-225.

¹⁰ Kindermann IV, s 296, 427. Guest, Baletten på Parisoperan, s 14.

¹¹ Renouard I, s 210-211. Den återupprättades genom ett särskilt privilegium 1750.

Under de sista åren av 1600-talet hade en ny genre skapats av tonsättaren André Campra, nämligen "*opéra-ballet*". Denna omfattade övervägande dansade avsnitt i förhållande till sjungna. Mest utmärkande för den var, att den avstod från en sammanhållen handling. Varje akt var en sluten enhet för sig och akterna hölls samman sinsemellan endast genom en allmänt hållen övergripande idé. Detta möjliggjorde även för operadirektionen att sätta ihop succéartade fragment ur olika stycken till teateraftnar utan att behöva bemöda sig om att presentera ett dramatiskt idéinnehåll.¹² Genren benämns även "*fragments*" och kom att inbringa mycket pengar.¹³ Beträffande den koreografiska utformningen blandar sig här tidens populära contredanse med de äldre gavott, gigue etc. Den franska teatrala dansen byggde således fortfarande i hög grad på sällskapsdansen rent tekniskt och stilmässigt. Det mest utmärkande för den var "*le style noble*", som utvecklats vid hovet och övertagits av teaterdansen. Den senare var dock redan nu långt mer virtuos än sällskapsdansen. De dramatiska rollerna var emellertid förbehållna sångarna.¹⁴

Mot allt detta vände sig så småningom Jean-George Noverre (1726–1810). Han hävdade, att dansarna till följd av sin stilmässiga bundenhet hade uppenbara svårigheter att framställa liderligheten hos de amerikanska vildarna i "*Les Indes galantes*".¹⁵ Han klagade på att balettmästaren inte behandlades jämbördigt med kompositören och librettisten utan ofta bara medelst ett korthugget memorandum eller scenario tillhölls att komponera de däri inprickade danserna.¹⁶

Noverre blev vid 14 års ålder elev till en av 1700-talets främsta företrädare för "*le style noble*", operadansören och koreografen Louis Dupré. Noverre karakteriserade honom senare som en vacker maskin, fullkomligt organiserad men utan själ. Som 17-åring engagerades han som dansör vid Fredrik den stores hov i Preussen. Här kom han i kontakt med den tyska operan, vari baletten strävade mot en slags dramatisk pantomim. Från Berlin kom Noverre till Lyon, där han började sitt arbete som koreograf. År 1745 knöts han främst som koreograf till "*l'Opéra-Comique*" i Paris. Där kom han i

¹² Guest, Baletten på Parisoperan, s 12 Campra introducerade genren *opéra-ballet* 1697 med "*l'Europe galante*" och 1698 med "*Carnaval de Venise*". Koreograf var Pécourt.

¹³ Kindermann IV, s 434. Mästerverket i *opéra-ballet*-genren är samtidigt den nydanande kompositören Jean-Philippe Rameau (1683-1764) chef-d'oeuvre, nämligen "*Les Indes galantes*" (1735).

¹⁴ Guest, Baletten på Parisoperan, s 24-25 (Guest betecknar genren som en slags ballet à l'entrée istället för Noverres ballet d'action. Redan tidigt etablerades således genrer, där handlingen i själva baletten inte är av avgörande betydelse. Detta torde ha påverkat de franska juristernas sätt att avgränsa balett, vilket utgick från genrerne utan att vara begränsat till handlingsbaletter. Se vidare nedan. Jfr § 20. Desbois åberopar vid definitionen av balett just genren *opéra-ballet*, Se sist anförda källhänvisning i § 20 not 13.)

¹⁵ Kindermann IV, s 436-437.

¹⁶ Guest, Baletten på Parisoperan, s 25.

kontakt med den engelske skådespelarreformatorn Garrick, vilken inbjöd honom till London. Besöket måste emellertid avbrytas på grund av publikumult, vilket i sin tur var en följd av de kolonialpolitiska motsättningarna mellan England och Frankrike. Mötet med Garrick blev emellertid betydelsefullt för Noverres konstnärliga resultat. Noverre återvände till Lyon, där han fortsatte sitt koreografiska arbete. År 1760 gav han ut "Lettres sur la Danse", vari han redogör för sina genomgripande reformtankar avseende baletten. Boken omfattar cirka 500 sidor och översattes genast till flera språk. Noverre blev härigenom vida berömd. Han var verksam både i Stuttgart och i Wien. Inte förrän 1776 kom han till Parisoperan och då genom förmedling av drottningen Marie-Antoinette.¹⁷

Här stötte han emellertid på svårigheter. Fasta i sin "style noble" hade såväl dansare som publik liten förståelse för Noverres nya genre "*ballet-d'action*". I denna betonades på nytt det dramatiska innehållet. Den yttre strukturen hos Noverres baletter var således ett sammanhållet drama, vilket framfördes pantomimiskt utan sångare eller skådespelare, av dansarna själva såsom till exempel "La mort d'Ajax" eller "Jason et Medea".¹⁸ En "*ballet d'action*" var för Noverre en tragedi, delad i scener och akter, där varje scen för sig, liksom akten, hade sin inledning, sitt klimax och sin upplösning.¹⁹ Betoningen från Noverres sida låg dock inte på den yttre strukturen hos baletten utan på den inre.²⁰

Noverre liknade baletten vid en serie tavlor, där varje del skulle bidra till att uttrycka en helhet. Inte ens kårdansarna skulle således uppställas i geometriskt uttänkta former, utan även de skulle agera och uttrycka känslor, såsom fruktan, övermod etc.²¹ Han refererade vidare till Bathyllus och Pylades som föredömen för danskonsten.²² Däremot bannlyste han användandet av masker som hindrande för att förmedla uttrycket.²³

Alla dessa krav, som Noverre ställde på balettkonsten, ställde i sin tur nya krav på balettmästaren. Denne måste, förutom gedigna kunskaper i musik,

¹⁷ Kindermann IV, s 445-448, Guest, Baletten på Parisoperan, s 46.

¹⁸ Kindermann IV, s 448, 449, Guest, Baletten på Parisoperan, 41, 51-54, 58.

¹⁹ Noverre I, Lettre III, s 18, Kindermann V, s 57.

²⁰ Noverre I, Lettre X, s 130-131, Guest, Baletten på Parisoperan, s 41, Kindermann, IV s 450-453, 592, Kindermann V, s 54.

²¹ Noverre I, Lettre I^{re}, s 1-8. "L'action" säger han, "en matière de danse est l'art de faire passer par l'expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l'âme des spectateurs. L'action n'est donc autre chose que la *pantomime*. Tout doit peindre, tout doit parler chez le danseur; chaque geste, chaque attitude, chaque port de bras doit avoir une expression différente. La vraie *pantomime* suit la nature dans toutes ses nuances: S'en écarte-t-elle un instant, elle fatigue, elle révolte. Que les danseurs qui commencent ne confondent pas cette *pantomime* noble dont je parle, avec cette expression basse et triviale que les Bouffons d'Italie ont apportée en France, et que le mauvais goût semble avoir adoptée. Noverre I, Lettre X, s 130-131.

²² Ibid. Lettre I^{re}, II, VI, s 1-16, 42-43. Om dessa, se § 4.

²³ Ibid. Lettre IX, s 97-129.

geometri och scenteknik, ha en mogen fantasi kombinerad med god smak, något som samtidigt var en plädering för att han skulle accepteras som skapande konstnär. Det var härefter, som termen koreografi, vilken i Frankrike dittills använts för att beteckna notation av danssteg, började användas för att beteckna den skapande processen av ett dansverk.²⁴

I början av 1750-talet hade Jean Monet erhållit privilegiet att återupprätta "l'Opéra-Comique". Denna gjorde åter stor succé. Commedia dell'Arte-truppen i Paris vilken befann sig i en likartad genre, såg sig snart utkonkurrerad och begärde en sammanslagning med "l'Opéra-Comique", vilket den även erhöll 1762.²⁵

Konkurrenskraften hos "l'Opéra-Comique" mot de franska komedianternas talteater illustreras av ett av Voltaire's brev 1765.

En behaglig musik, vackra danser, komiska scener och många oanständigheter formar ett skådespel så passande för nationen att "le Petit Carême de Massillon" inte håller mot det. Jag tror fast, att de vanliga kungliga komedianterna reser till landsorten och spelar i tre eller fyra år: om de stannar i Paris, kommer de att bli ruinerade.²⁶

Som framgått ovan hade emellertid de franska komedianterna tagit för vana att behärska konkurrensen med rättsliga hjälpmedel, varvid de vände sig mot sina egna författare. Vid denna tid förbättrade de två gånger genom reglementsändringar sin situation på författarnas bekostnad. Till slut mötte de sin överman i Beaumarchais, vilken i spetsen för en rad författare lyckades få ett nytt reglemente till stånd 1780. I själva verket tillfredsställde detta reglemente ingen av parterna och situationen mellan dem förblev spänd ända fram till revolutionen.²⁷

Vid tiden för revolutionen var således genrerna helt fasta. De enda stora teatrar, som existerade var å ena sidan musikteatrarna "l'Opéra" och "l'Opéra Comique/la Comédie Italienne"²⁸, vilka synes ha fört en blomstrande tillvaro, och å andra sidan talteatern – "la Comédie Française", för vilken utvecklingen förefaller ha varit mindre gynnsam. Sekundärskådespelen var

²⁴ Guest, Baletten på Parisoperan, s 41. Noverre stod inte ut mer än fyra år på Parisoperan och strax före revolutionen flydde han till London. Här kunde han nu sätta upp sina verk. 1795 återvände han till Frankrike, där hans brev utgavs på nytt 1803, på bekostnad av tsaren av Ryssland, och 1807 i utvidgad form under titeln "Lettres sur les arts Imitateurs en général et sur la Danse en particulier. Kindermann IV, s 449-450.

²⁵ Renouard I, s 211. I början av 1700-talet hade Commedia dell'arte redan passerat sin mest glansfulla period. Improvisationskonsten behärskades endast av de skickligaste skådespelarna. Maskerna hade stelnat i sin karaktärer. En ren rutinmässighet kombinerad med stor virtuositet hade bemäktigat sig teaterformen. Se härom och om de reformer som gjordes av Goldoni. Kindermann V, s 370 ff.

²⁶ Renouard I, s 11.

²⁷ Dock, s 141-149, Renouard I, s 217-219. (Om Beaumarchais och den dispyt som föregick 1791 års lag, se Dock, s 143-149)

²⁸ 1779 tog "l'Opéra Comique" helt över och italienska pjäser försvann från repertoaren. Namnet "les Comédiens italiens", behölls emellertid fram till 1793. Renouard I, s 205.

först "Théâtre de Monsieur", vilken var förbjuden att spela annat än italienska operor eller parodier på sådant som var italienskt, men som ofta överträdde detta förbud. Vidare fanns "les Variétés", som endast fick ge pjäser i tre akter och slutligen "les troupes de Nicolet et d'Audiot" och av vilka den förstnämnda var tvungen att behålla sina lindansare och den sistnämnda att spela med marionetter och barn.²⁹

Sådan var situationen, när 1791 teatrarnas frihet proklamerades och författarna fick rätt att ensam bestämma över uppförandet av sina pjäser.

Utvecklingen under denna tid kom att få direkt betydelse för upphovsrättens del. I Frankrike kom så småningom genrerna att framstå som objekt för rättsskyddet och bli avgörande för vilka upphovsmän som kunde anses ha del i ett helhetsverk. I genren "ballet d'action" kunde koreografen anses ha det.³⁰ I Tyskland kom Noverres "genre ballet d'action" att åberopas av dem som ansåg att balett tillhörde dramat och därmed var föremål för upphovsrätt.³¹

²⁹ Ibid. s 211-212. Sistnämnda trupper hade organiserat en stor del av marknadsgycklarna. Nicolets pantomimer och komiska operor rymde ett stort antal lindansare. Efter en föreställning inför Ludvig XV 1772 erhöll han privilegiet att döpa sin teater till "Théâtre des Grands Danseurs du Roi". *Le Grand livre de Cirque*, s 82.

³⁰ Jfr ovan not 14 och § 16.

³¹ Jfr §§ 29-33. Möjligen kan även sägas, att Noverres arbete bidrog till att danskonsten kunde överleva hovkulturens undergång och upptas på de nationalteatrar, som runtom i Europa följer i hovteatrarnas spår.

§ 9 Romantiken

Under 1700-talet hade det varit vanligt, att en "ballet d'action" byggde på en allmänt känd klassisk myt och att koreografen ensam svarade för utvecklandet av det sceniska förloppet. När de romantiska strömningarna bröt igenom i litteraturen, förändrades så småningom motivvalet. Detta underlättades genom användandet av en librettist eller scenarioförfattare. Denne hade till uppgift att strukturera det sceniska förloppet, vilket härigenom på ett skickligare sätt kom att åskådliggöras för publiken.¹ Vid denna tid fanns uppföranderätt för författare redan införd i Frankrike. Beträffande balett var det i första hand librettister som kom ifråga för en sådan rätt.²

Inte förrän under andra hälften av 1800-talet påbörjades en diskussion i Tyskland om uppföranderätt till balett. Därvid betonades, att det var just nämnda slags scenarioförfattande, som kunde komma ifråga för skydd, oavsett om det åstadkommits av en librettist eller av en balettmästare.

För en nutida iakttagare blandar sig härigenom på ett svårgripbart sätt författande, regimässiga och koreografiska prestationer. Detta kommer även att utgöra en huvudproblematik vid avgörandet av rättsställningen för de personer, som utför dessa prestationer och kommer därför att bli föremål för en ingående diskussion.³

Även koreografiskt sett genomgick dansen en utveckling under romantiken. En betydelsefull föregångare härtill synes koreografen Jean Dauberval

¹ Se Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, s 80. (Beteckningen romantik är ursprungligen en engelsk avledning av ordet roman och betecknade till en början den fantastiska natur- och människouppfattning, som odlades i populära 1700-talsromaner.) De romantiska strömningarna vann tidigt insteg i den lyriska litteraturen och påverkade snart även den tyska teatertraditionen, vilken för första gången kom att framstå som tongivande i Europa. Kindermann VI, s 11-13. Sin internationella spridning (särskilt till Frankrike) fick den framför allt genom E. T. A. Hoffman, vilken från 1808 och fem år framåt utvecklade sina dramaturgiska idéer vid teatern i Bamberg. Ibid. s 32-35, 41. Den tradition, som den tyska romantiska teatern byggde på, nämligen Goethes (och Schillers) Weimarklassik samt Sturm- och Drang-rörelsens känslosamma teater, var av talaraktart. Kindermann VI, s 29-30. Goethe, t ex, hade till att börja med inte alls intresserat sig för musikteater, men kom så småningom att tycka om opera. Under de 26 år han var verksam som teaterledare spelades 2 797 kvällar talteater, 1 084 kvällar opera, operett eller sångspel och 255 kvällar balett. Kindermann V, s 205-206.

² Redan 1837 framför Gastambide åsikten att librettisten till en balett skall anses ha uppföranderätt. Härvid åberopar han ett fall om baletten "Le Diable Boiteux", baserad på en roman och med scenariot förlagt till 1700-talets Spanien. Detta hade visserligen enligt honom "förts i andra termer", men kunde ändå anses som ett stöd för denna uppfattning. Fallet prövades med likartad utgång i underinstansen 1836 och i överinstansen 1837. Jfr § 14, särskilt not 1. (Sistnämnda år framfördes baletten på Parisoperan av en av romantikens främsta balleriner, österrikiskan Fanny Elssler. Inspirerad av spanska gästartister, som dansade i spansk klassisk stil, arrangerade hon själv en dans, "La Cachucha", som tillfördes baletten. Denna blev en sådan succé att minnet av henne sedan alltid förknippats med den. Guest, *Fanny Elssler*, s 73-78.)

³ Se framför allt §§ 17, 18, 29, 33 och 37.

(1724–1806) ha varit. Denne hade studerat och arbetat tillsammans med Noverre. Liksom Noverre strävade Dauberval efter en friare rörelseform, i förhållande till den ur hovbaletten emanerande franska akademiska skolan. Han var emellertid inte som Noverre pantomimiskt inriktad utan ansåg, att en koreograf kunde uttrycka sitt tema helt och hållet genom dramatiska dansrörelser, exakt harmonierande med rytmen och den i musiken inlagda känslan.⁴

Vad som kan sägas innefatta dramatisk dans eller, "Ausdruckstanz", får genom denna utveckling en mer nyanserad innebörd. Detta kan åtminstone indirekt illustreras med stöd av en av Daubervals elever, italienaren Salvatore Vigano (1769–1821), vilken fullföljde sin lärares koreografiska tanke.⁵ Han och hans elever var verksamma i Wien och där komponerade Beethoven sin första balett, "Prometheus", speciellt för dem.⁶ Koreografin härtill är förkommen, men rekonstruktioner av baletten på 1920-talet gav upphov till en rättsvist i Tyskland.

I det sakkunnigutlåtande som avgavs i anledning av tvisten skiljer man mellan balett, där det dansanta genomgående får tjänstgöra som uttryck för den sceniska idén, balett där den poetiska idén är underordnad de dansanta scenerna och balett av rent dansant karaktär. Prometheus hänförs till den andra kategorin. Den uppfattades således som övervägande dansant men ansågs ändå falla inom ramen för uppföranderätten till dramatiska verk.⁷

Den mest pregnanta koreografiska stilbildningen från romantiken är ändå den så kallade "ballet blanc". Även för denna var Dauberval av betydelse genom sin elev Charles Didelot, som kan betecknas som dess föregångare.⁸

⁴ Lawson, s 41-43. Om Noverre, se § 8. Dauberval är mest känd för sin balett "La fille mal gardee", vars huvudpersoner hämtats från Commedia dell'arte. Han var till största delen verksam i Bordeaux, där denna balett hade urpremiär 1789.

Termen "demi-caractère" hade gradvis vunnit insteg på Parisoperan som beteckning på danser av nymfer, herdar och andra rustika karaktärer i balettscenerna i bl.a. Lullys, Rameaus och Glucks operor. Lawson, s 43. Den hade vid denna tid blivit en av de beteckningar med vilka dansarna indelades i fack. De andra facken var "noble" och "comique". Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, s 19-20. Denna indelning ersattes efter 1830 av ett stjärnsystem. Ibid. s 109.

Termen karaktärsdans föreföll Dauberval ha använt för att beteckna danser, där gester, steg, rytmer och kvaliteter, karaktäristiska för en speciell typ av folkdans förekom för att skapa en lokal färg. Lawson, s 42. Denna typ av dans blomnade nu ut under inflytande av romantiken. (Jfr ovan not 2, parentes.)

⁵ Lawson, s 50-51. Den franske författaren Stendhal kallade Vigano "dansens Shakespeare", vars verk *Coriolanus* och *Othello* han omskapade till balletter. Inget av Viganos koreografi finns bevarat. Lawson, s 51-52.

⁶ Lawson, s 51. Kindermann V, s 316-317.

⁷ Denna rätt var efter 1901 års lag inte längre knuten till begreppet dramatiska alster. Enligt förarbetena avsåg den emellertid endast koreografiska alster där en dramatisk handling uttrycktes. Se §§ 30 och 33.

⁸ Charles Didelot (1767–1836), kom till följd av franska revolutionen att vara verksam i London och St Petersburg. I London satte han 1796 upp sin mest kända balett "Zephyr et Flore" med motiv ur den grekiska mytologin. I denna balett skapade han nya rörelsemönster, vilka kom att upptas i den romantiska baletten. Det mest uppseendeväckande möjliggjordes genom en

Den utvecklades framför allt av Filippo Taglioni (1778–1871) med stöd av dottern Marie Taglioni (1802–1884), vilken utvecklade ett rörelseschema som tillät henne att gestalta det typiskt romantiskt övernaturliga på scenen.⁹

En av de få betydande dansörerna under romantiken var Jules Perrot (1810–1892). Perrot kom att göra bestående insatser som koreograf. 1862 var han inblandad i den rättstvist, genom vilken rena danskompositioner kom att omfattas av uppföranderätt i Frankrike.¹⁰ Bland annat skapade han koreografin till den balett, som kommit att betecknas som den romantiska ballettens pärla, nämligen "Giselle". Vad som kom att göra "Giselle" så fullkomlig, var förmodligen, att poet, librettist, kompositör och koreograf samarbetade på lika villkor och att alla fyra var inspirerade av en ballerina (Perrots hustru Carlotta Grisi), vars dramatiska uttrycksfullhet och tekniska skicklighet de ville utnyttja. Poeten Théophile Gautier var inspirerad, dels av en tysk legend (ur en samling av poeten Heinrich Heine) om vilierna, bedragna jungfrurs andar, som lyfter från sina gravar vid midnatt för att dansa, dels av Victor Hugos poem om en ung flicka, vars kärlek till dans ledde till hennes förtidiga död, och vars ande jagade runt danssalen. Librettisten Vernoy Saint-George arbetade efter de linjer, som uppdragits i "La Sylphide".¹¹

Innehållet eller motivet rör i korthet bondflickan Giselle, vars mor oroar sig för att hon kan komma att intas av "den andra sidan" till följd av sin förkärlek för dans. Giselle förälskar sig i Albrecht, vilken visar sig ha uppträtt under falsk identitet och i själva verket är en rik aristokrat, tillika förlovad. Detta leder till hennes sinnessjukdom och förtidiga död.¹²

maskin, som kunde lyfta dansarna i sidled över scenen. Dessa gav därvid intryck av att knappt vidröra golvet, något som senare präglade användandet av täspetstekniken under romantiken. Vidare introducerade han enkla lyft i dansen. Härmed accentuerades för första gången en skillnad mellan manliga och kvinnliga utföranden. I ett "pas de deux" lät han dansösen demonstrera sin lätthet och dansören sin styrka. Under romantiken kom emellertid den kvinnliga dansen att helt ta övehanden medan den manliga sjönk tillbaka och ofta utfördes av en kvinna i travesti. Lawson, s 44-46. Didelot var även känd för sin förmåga att kombinera mim och dans och att utnyttja den rena dansen så att den bidrog till handlingen i en balett. Lawson, s 46-47.

⁹ År 1832 hade baletten "La Sylphide" urpremiär på Parisoperan. Den hade skapats av Filippo Taglioni för dottern Marie efter en roman av Charles Nodier och ett libretto av Alfred Noussit (tenor vid Parisoperan). Den blev till ett slags paradigm för den romantiska baletten. Motivalet var keltiskt och en oändlighetslängtan tog gestalt på scenen. Taglioni såg konflikten mellan den fysiska och den metafysiska världen i termer av två distinkt skilda dansstilar. Den förstnämnda åskådliggjordes genom den manliga huvudpersonen James och av skotska folkdanser. Den senare åskådliggjordes medelst sylfiden och flygmaskinen samt Mariess rörelseschema. Även aktindelningen var präglad av tudelningen mellan den fysiska och den metafysiska världen. Akt ett skildrade den första och akt två den sist nämnda världen. Kindermann VI, s 148. Lawson, s 55-57.

¹⁰ Se härom § 14, "Cosmopolitana".

¹¹ Lawson, s 62. Lawson daterar Giselle till 1842. Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, s 200-216.

¹² Lawson, s 62. Konflikten mellan den fysiska och den metafysiska världen utökas här med konflikten mellan fattig och rik, vilket ger baletten drag av realism.

Kompositören Adolphe Adam, en erfaren teaterkompositör, använde fem musikaliska ledmotiv, som hjälpte dansösen och publiken att tolka Giselle. Dessa återkommer under hela baletten, lätt förändrade för att understryka hur händelseförloppet påverkar Giselles karaktär.¹³ Koreografen, Jules Perrot, utnyttjade dessa musikaliska ledmotiv genom att till dem komponera *dansanta* ledmotiv, vilka dansösen kunde uttrycka med den förändrade karaktär, som händelseförloppet och musiken angav. Som exempel kan det ledmotiv, som uttrycker Giselles kärlek till dans, beskrivas. Det består av två "ballonés" och ett "pas de basque". Denna "enchaînement" av steg förekommer för första gången i öppningsscenen för att klarlägga Giselles dansanta läggning. Andra gången förekommer den som ett svar på Albrechts fästmöes fråga till Giselle, vad hon älskar mest – och då tar hon samtidigt Albrechts arm. Tredje gången förekommer den i tragiskt förvriden form under inflytande av sinnessjukdomen och fjärde gången i en förstorad version, då Giselle uppträder som vilie.¹⁴

Utformningen av Giselle är intressant, såtillvida som den åskådliggör skillnaden mellan ett litterärt motiv och ett musikaliskt ledmotiv. Dansen kan således åskådliggöra ett litterärt motiv, *dels* direkt, *dels* via ledmotiv.¹⁵ Här föreligger en inkongruens mellan dans och musik, som kan vara en bidragande orsak till att man ur rättslig synpunkt varit mer benägen att knyta dansen till de litterära alstren hellre än att behandla den kongruent med de musikaliska alstren. I sin bok "Möten mellan konstarter" uttalar Anders Palm, att tvärvetenskapliga undersökningar rörande skilda konstarter försvårats, bland annat till följd av en bristande förståelse för skillnaderna i vad som är att betrakta som motiv i förhållande till var och en av dem.¹⁶ Inom rättsvetenskapen har denna skillnad onekligen förorsakat problem i samband med läran om den inre formen, vilken förekommer i Tyskland och Sverige.¹⁷

¹³ Lawson, s 63.

¹⁴ Lawson, s 64-66. Se vidare om de övriga ledmotiven på anförd ställe. Enligt Kindermann VII, s 83, deltog även Jean Coralli (1779-1854) i utformandet av koreografin.

¹⁵ Att danskonsten inte utvecklats till en självständig verkskategori har sannolikt flera orsaker. Ovan har nämnts att det ekonomiska utnyttjandet var inskränkt till teatrala uppföranden. Slutligen bidrar sannolikt det låga anseende danskonsten åtnjöt i Europa under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet, då upphovsrätten var stadd i en betydelsefull utvecklingsfas. Jfr §§ 1, 14, 23 och 29.

¹⁶ Palm, s 20.

¹⁷ Eventuellt kan nämnda skillnad ha bidragit till att Kohler övergick från att tala om innehållet i ett verk till att tala om den imaginära bilden. Se härom § 31. Det kan vidare tänkas, att det är denna skillnad, som gör Ebersteins lära om den inre formen svårförståelig. Se härom § 38. I Frankrike används inte denna begreppsapparat, varför samma problematik här gestaltas sig annorlunda. Se härom § 17.

§ 10 Från realism till nutid

När *realismen* så småningom trängde undan romantiken inom teatern fanns ingen beredskap härför inom danskonsten. Den kom att betraktas som en sekunda underhållning av utfyllnadskaraktär. Nedgången på Parisoperan skedde markant efter fransk-tyska kriget 1870–71.¹ Till detta kom ett moraliskt förfall. På 1830-talet, då operan fick en från hovet fristående ledning, hade den av ekonomiska skäl öppnat "Le Foyer de Danse" för sällskapsliv. "Le Foyer de Danse" var den lokal, där dansarna skulle förbereda sig inför en föreställning. Här och i kulisserna florerade nu prostitution öppet.²

Mot slutet av 1800-talet gled den europeiska teatern över från realism till *naturalism*.³ Naturalismens skådespelare vände sig till François Delsarte, när det gällde att tillägna sig mimik och gester, som var fria från krystade borgerliga konventioner. Delsarte var en intellektuell fransman, som i darwinistisk anda ägnade sig åt att studera människors reaktioner på själsliga retningar. Han besökte sjukhus för att studera uttryck för smärta och lidande. Han besökte lekplatser för att studera skrattande och gråtande barn, men även för att analysera uttrycken av kärlek respektive irritation hos dem, som vaktade barnen. Utifrån dessa studier utarbetade han sedan en psykologisk-vetenskaplig "åtbörds- och rörelsekodex". Delsartes arbete kom att visa sig utomordentligt värdefullt, när det gällde danskonstens möjligheter att åter visa sig som en betydelsefull konstart på de västeuropeiska scenerna. Detta skedde emellertid först efter hans död och sedan naturalismen passerat.⁴

I stället blev detta de stora solodansösernas tid. Förutom orientaliska dansöser verkade i Europa tre amerikanskor, nämligen Loië Fuller, Isadora Duncan (1878–1927) och Ruth St Denis. Alla tre skapade sin egen "fria" dans i samma anda av naturlighet som Delsarte givit uttryck för.⁵

Den av dem, som utan tvekan betytt mest för den europeiska dansens vidare utveckling, var Isadora Duncan. Hon föddes i San Francisco och visa-

¹ Kindermann säger att flera av de ledande franska koreograferna i stället för att anpassa balettkonsten till den alltmer överskuggande realismen redan vid mitten av 1800-talet reste till Ryssland, där de fortsatte sin hittillsvarande verksamhet och bidrog till att bygga upp den ryska baletten tillsammans med italienska dansare, vilka vid denna tid till följd av sin virtuositet gjorde sig gällande i stora delar av Europa. I spetsen gick Didelot och Perrot. Den avgörande insatsen kom emellertid att göras av Marius Petipa (1822–1910, bördig från Marseille), som genom sin koreografi till "Törnrosa", "Nötknäpparen" och "Svansjön" säkrade en övergång för balettkonsten till modern tid. Kindermann VII, s 83-84. Den fransk-klassiska romantiska balettens traditioner kom att bevaras i Köpenhamn, dit koreografen Auguste Bournonville förde dem. Guest, *The Dancer's Heritage*, s 53. Se även ibid. s 48-50.

² Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, s 26-30.

³ Kindermann VIII, s 7.

⁴ Kindermann IX, s 456-457.

⁵ Kindermann IX, s 457-459.

de tidigt prov på såväl dansbegåvning som en osedvanlig viljestyrka. Hon sattes i dansskola men slutade, när hon inte ansåg den ha något av intresse att lära henne. I stället experimenterade hon själv fram dansrörelser, ackompanjerad på piano av sin mor, vilken var frånskild och ensam drog försorg om sina fyra barn.⁶

Familjen Duncan var hängiven den antika grekiska kulturen. Isadora Duncan hämtade härifrån inspiration till sin dans. Hon tolkade kompositören Ethelbert Nevins kompositioner "Narcissus", "Ophelia", "Vattennymfer" m.fl. på ett sätt som storligen imponerade på denne själv.⁷ Tillsammans med sin bror Raymond studerade hon figurerna på grekiska vaser, vars rörelsemönster hon härmade.⁸ Hennes syn på danskonsten illustreras ändå bäst av de uttalanden hon själv gjorde om den.

"Jag tillbragte dagar och nätter i min studio under försök att finna den form av dans, som skulle utgöra det gudomliga uttrycket för den mänskliga anden genom kroppens rörelser. I timmar kunde jag stå där alldeles stilla med händerna på bröstet.

Min mor blev ofta skrämnd av att se mig på detta sätt orörlig långa stunder liksom i trance, men jag sökte och jag fann sålunda till sist centralpunkten för all rörelse, rörelsekraftens krater, den enhet, varur alla växlande rörelser framspringa, visionens spegel, varur dansen skapas – ur denna min upptäckt föddes den teori, på vilken jag grundade min skola."

"När jag efter några månader lärt att koncentrera hela min kraft på denna enda medelpunkt, fann jag, att när jag hädanefter lyssnade till musik, strömmade dess strålar och vibrationer till denna ena och enda ljuskälla inom mig, här återspeglas de i den inre synbilden – icke i hjärnans utan i själens spegel – och utifrån denna syn kunde jag sedan uttrycka dem i dans. Jag har ofta försökt att för konstnärer förklara denna min konsts yttersta och elementära basis; Stanislavsky talar i sin bok 'Mitt liv i konsten' om hur jag skildrade allt detta för honom."⁹

Denna beskrivning har många associationspunkter till den av Joseph Kohler först 1892 och sedan 1907 presenterade läran om den inre bilden som objekt för upphovsrättsligt skydd. I den tyska doktrinen på 1920-talet anförts även Isadora Duncans dans som exempel på dans som i enlighet med denna lära skulle anses omfattad av rättsskyddet. Över huvud taget synes den tyska doktrinen på 1920-talet influerad av strömningarna från den moderna dansen.¹⁰

Kindermann betecknar Duncans dans som "freier Ausdruckstanz". Frågan är emellertid om den levde upp till de krav, som tyska jurister vid sekelskiftet ställde på anknytningen mellan dans och drama i form av en fixerad dramatisk handling.¹¹

⁶ Duncan, s 1-26.

⁷ Ibid, s 31, 39-40 och 55.

⁸ Ibid, s 60-61.

⁹ Duncan, s 65-66.

¹⁰ Jfr § 31.

¹¹ Kindermann IX, s 474. Jfr §§ 3 och 31.

Även om Isadora Duncan uppskattades av naturalisterna hade hon således mera gemensamt med och större betydelse för de mot realism och naturalism vaknande antitetiska strömningarna.¹²

I Ryssland gick den inflytelserika konsttidskriften "Mir Iskusstva" (Konstens Värld) i bräsch för den idealistiskt inriktade konsten. Denna började utges 1898 av den konstintresserade Sergej Djaghilev, vilken tillika var knuten till intendenturen vid Mariateatern i S:t Petersburg. I början av 1900-talet ordnade Djaghilev visningar av ryska målare i Paris, vilka gjorde stor succé. 1909 dök idén upp att visa den ryska baletten i Paris. På grund av vissa misshälligheter fick inte Mariateaterns scenerier användas, något som kom att få avgörande betydelse för utvecklingen. I stället engagerade Djaghilev målare ur kretsen kring "Konstens Värld". Tillsammans med koreografen Mikael Fokin och bl.a. dansarna Anna Pavlova (1881–1931) och Vaslav Nijinskij (1889–1950), vilka format en syntes av Isadora Duncans själsuttryck och den klassiska dansen, åstadkom de ett totalkonstverk, som genast appellerade till de franska anti-naturalisterna och av dem betraktades som överlägset.¹³

Vid en vistelse i S:t Petersburg hade Isadora Duncan inbjudits att besöka den stora ryska ballerinan när hon tränade, ackompanjerad på fiol av den äldre Petipa. Hon berättar härom:

"I tre timmar satt jag stel och förbryllad och betraktade Pavlovas förbluffande skicklighet. Hon föreföll vara skapad av stål och kautschuk. Hennes sköna ansikte fick en martyrs lidande uttryck. Hon hejdade sig ej ett enda ögonblick. Hela meningen med detta slags träning tycktes vara att helt och hållet avskilja kroppens gymnastiska rörelser från tanken. Men tankeförmågan kan endast bli lidande på att hållas höjd över denna rigorösa muskeldisciplin.

Detta är raka motsatsen till de teorier, på vilka jag grundat min skola, och enligt vilka kroppen blir så att säga genomskinlig och ett tankens och andens eget uttrycksmedel."¹⁴

Ändå var det Anna Pavlova som skulle komma att omsätta Isadora Duncans syn på danskonsten till något som i högsta grad var giltigt för den europeiska kulturtraditionen. När Anna Pavlova dansade sin solodans "Döende Svanen" till musik av Saint-Saëns och med koreografi av Mikael Fokin, då förenade hon det själsuttryck, som Isadora Duncan hämtat från den antika grekiska kulturen med den danstradition som utvecklats i Europa alltsedan renässansen – en förening, som möjliggjorde balettkonstens återkomst till Väst-europa.¹⁵

¹² Kindermann IX, s 456 och 458.

¹³ Ibid, s 159-165.

¹⁴ Duncan, s 135.

¹⁵ Kindermann IX, s 158-159 och 369 ff.

Fokin brukar räknas som den som fullföljer den dramatiska traditionen inom danskonsten.¹⁶ Inom den etablerade tyska doktrinen på 1970-talet nämns även just "Döende Svanen" som exempel på den form av "Ausdruckstanz", som omfattades av uppföranderätten.

Så småningom flyttade "Ballets Russes" med Djaghilev i spetsen sin verksamhet till Frankrike. Hela tiden samarbetade man intimt med dåtidens bildkonstnärer och kompositörer.¹⁷ Härmed återerövrade balettkonsten sin position där.

Ballets Russes' traditioner fördes vidare mot den rent abstrakta konsten av ryssen Georges Balanchine (f. 1904).¹⁸ Balanchine var son till en rysk kompositör. Han var till en början inte alls intresserad av musik och dans, men tvingades ändå såväl att lära sig spela piano som att gå i den kejserliga balettskolan vid Maryinsky- (Maria-) teatern. Där upplevde han den ryska revolutionen. 1924 fick han tillstånd av de sovjetiska myndigheterna, att tillsammans med tre andra dansare, "Soviet State Dancers", göra en turné utomlands. Orsaken var att han ville söka en ny publik till den experimentella koreografi han börjat utarbeta och som inte vann gehör hos ledningen för de sovjetiska statliga teatrarna. När han kom till Paris engagerades han av Djaghilev för Ballets Russes, vilket resulterade i koreografin till dess sista baletter, delvis i samarbete med Léonide Massine.¹⁹

Det var emellertid inte förrän efter upplösningen av Ballets Russes, som han producerade sina mest kända verk. Till följd av sin stora musikaliska bildning hade han förmågan att utnyttja även den formella strukturen i ett partitur, något som torde ha bidragit till hans utveckling till den abstrakta danskonstens obestridlige mästare.²⁰ Kännetecknande för abstrakt konst är att konstnären med hjälp av konstnärliga medel skapar en ny verksamhet i sig själv i stället för att med hjälp av dessa uttrycka ett tanke- eller känslö-innehåll.

Denna inriktning av danskonsten har väckt uppmärksamhet i den tyska doktrinen, då den samtidigt som den utbildats till en etablerad teatral danskonstgenre är oförenlig med den ovan skissade tyska rättstraditionen på området.²¹

Redan på 1930-talet sökte den ungerske dansören och dansteoretikern, Rudolf von Laban, vilken var verksam i Tyskland, introducera ett kriterium, som skulle avgränsa danskonsten på ett annorlunda sätt än som uttryck för ett dramatiskt innehåll. Han utgick därvid från sitt eget notationssystem och

¹⁶ Jfr § 3 not 8.

¹⁷ Se härom Kindermann IX, s 166-172, 179-183 och 367-375.

¹⁸ Kindermann IX, s 188.

¹⁹ A Dictionary of Modern Ballet, s 20-23 och 45.

²⁰ Ibid, s 22-23.

²¹ Se vidare härom i § 34.

menade, att varje form av danskomposition som förelåg i fixerad notation, var så genomtänkt att den borde åtnjuta rättsskydd. De som inte fixerats på detta sätt ansåg han däremot kunna falla utanför rättsskyddet.²²

Utgångspunkten för von Laban var, att han ansåg dans vara en mot såväl drama som musik helt självständig konstart. I vissa fall menade han, skulle musiken till och med kunna omöjliggöra uppfattandet av finheten hos en rörelse.²³ Von Laban sökte en kod för rörelser, emanerande från nervstyrda, intellektuella respektive emotionella reaktioner hos den mänskliga kroppen. Denna kod skulle vara allomfattande och inte begränsad av rigida tekniska system.²⁴

Kindermann betecknar von Labans dans som "absoluter Ausdruckstanz". Den hade inte enbart estetiska syften, utan syftade till politiskt och kulturellt inflytande.²⁵

Kurt Jooss (f. 1901) var den som hade förmågan att omsätta von Labans teorier i ett konstnärligt skapande, som väckte genklang i hela Europa. Han var mycket musikintresserad och studerade som ung vid musikkonservatoriet i Stuttgart.²⁶ Han tog starkt intryck av de expressionistiska strömningar, som under hans ungdom bröt fram inom alla konstgrenar i Tyskland. Men han visste att stämma av dem i sitt eget skapande. Till den uttrycksfulla rörelsen, bestämd av det sinnestillstånd en människa befinner sig i, fogade han den perifera rörelsen, beräknat intellektuell och bestämd av den avsikt hon besjålas av. Detta konstgrepp använde han i sin balett "Der grüne Tisch", där diplomater konfererade om freden runt ett bord.²⁷ Den blev sedermera föremål för en rättstvist i Tyskland och betecknas i fallet som dansdrama.²⁸

Vad som under den sista epoken förändrat förutsättningarna för rättsregleringen av dans är i första hand att den teatrala dansen i sin helhet kan framstå som abstrakt, dvs. den ger uttryck varken för något specifikt innehåll eller någon speciell känsla. Den saknar motiv och utgör i sig en autonom skapelse. Antingen faller den utanför rättsskyddet eller också försvårar den gränsdragningen mellan detta och traditionellt oskyddade rörelsekompositioner som i modern tid allt oftare förekommer i sportsliga evenemang. Problemet med ett skydd för de rena danskompositionerna kan allmänt sägas vara, att en gränsdragning mellan dessa och traditionellt oskyddade rörelsekompositioner blir vansklig såväl objektivt som rättspolitiskt sett.

²² Se vidare härom i § 31.

²³ Kindermann IX, s 475.

²⁴ A Dictionary of Modern Ballet, s 198-199.

²⁵ Kindermann IX, s 474.

²⁶ A Dictionary of Modern Ballet, s 190 och 198.

²⁷ Ruin, s 19-21. Baletten vann pris och en bifallsstorm, när den uppfördes på 1930-talet i Paris.

²⁸ Se härom § 33.

§ 11 Sammanfattning

Ända sedan antiken har danskonsten i Europa varit nära knuten till teatern. När den så småningom kom att omfattas av uppföranderätten till dramatiska verk, kom avgränsningen av rättsskyddet i olika avseenden att bestämmas av genresystemet. Det är därför av intresse för den rättsliga analysen att åtminstone i stora drag känna till dess framväxt och struktur. Dessutom kan det sätt på vilket man värderat danskonsten i Europa under skilda epoker vara av intresse att känna till, när man studerar utvecklingen av rättsskyddet.

För det grekiska dramat var danskonsten av avgörande betydelse och utgjorde en integrerad del av handlingen. När den tyska doktrinen under slutet av 1800-talet sökte anknytningspunkter mellan dans och drama, var det således inte märkligt att man även anförde de antika genrerna som exempel. Denna drama-estetiska utgångspunkt innebar emellertid, att man låste rätts-traditionen till att avse sådan dans, som enligt en tysk benämning skulle kunna betecknas som "Ausdruckstanz". Detta har sedermera inneburit problem till följd av att vissa moderna, konstnärligt högt ansedda danskompositioner inte kan sägas vara uttryck för något inre eller yttre skeende.

I Rom hade pantomimdansen även denna uttrycksfulla, näst intill berättande karaktär. Den återgav hedniska myter och fördömdes därför av de kristna och trängdes undan i samband med kristendomens utbredning.

Under medeltiden förekom en slags underhållningsdans bland annat i den franska hovkulturen. I mötet med renässanskulturen utvecklades denna till den franska hovbaletten. Den dramatiska anknytningen var här lös. Dansen fick istället delvis en politisk innebörd i det att den bidrog till att framställa den franske kungens upphöjda ställning. Den utvecklades även mot ett upphöjt rörelseschema, "style noble". Impulserna till att åter knyta dansen till ett dramatiskt rörelseschema erhöles framför allt från genren *Commedia dell'arte*, vilken vuxit fram i Italien under 1500-talet. Därmed lösgjordes dansen från hovet. Dels blev den mer virtuos och krävde professionella utövare, dels ansågs det ända sedan medeltiden ärelöst att spela teater i Frankrike. I stället användes ett privilegiesystem genom vilket kungen kunde påverka och gynna de teaterformer som appellerade till honom. Härigenom bildades *Comédie Française* med ensamrätt att spela komedi och operan med ensamrätt att använda dansare och fler än några få musikinstrument, något som torde ha influerat genrernas vidare utveckling.

På 1700-talet ökade intresset ytterligare för att direkt låta dansen vara uttryck för det dramatiska händelseförloppet i en pjäs. Företrädaren för denna inriktning var framför allt Noverre, vilken fann "style noble" alltför stel. Han såg de romerska pantomimikerna som sina förebilder. Han formade genren "ballet d'action". Flera av hans efterföljare betonade emellertid,

att det rent dansanta, oavsett pantomim, räckte för att uttrycka ett dramatiskt innehåll.

Vid slutet av 1700-talet började man använda librettist vid uppförandet av baletter, vilket möjliggjorde en anpassning av motivvalet till de romantiska strömningar, som då började sprida sig i Europa. Librettisten var också den, som i första hand kom i fråga, när det gällde att erhålla uppföranderätt efter det att den 1791 införts i Frankrike. Även koreografiskt genomgick dansen under inflytande av Noverres efterföljare en utveckling under denna period. Genom ett rättsfall på 1860-talet ansågs även koreografin omfattad av rättskyddet i Frankrike.

Efter fransk-tyska kriget 1870–71 undergick den franska danskonsten en markant nedgång. Intresset för danskonst, vilket aldrig varit lika stort i Tyskland som i Frankrike, gick nu tillbaka i stora delar av Västeuropa. Det var kanske därför inte förvånansvärt att från tysk sida uttrycktes en viss skepsis mot ett upphovsrättsligt skydd för koreografi i samband med att de internationella diskussionerna på området intensifierades under 1800-talet.

När de realistiska och naturalistiska strömningarna passerat, återvände emellertid intresset för danskonst, framför allt genom "Les Ballets Russes", som flyttade från Ryssland till Frankrike och medförde en dramatisk dans, som utfördes enligt den franska danstraditionen. Dansen vidareutvecklades även till rent abstrakta former.

Den abstrakta dansen saknar motiv och utgör i sig en autonom skapelse. Den skiljer sig således väsentligt från den uttrycksfulla dans, som dominerade, när teaterdansen fördes in under rättsskyddet. Härigenom kompliceras gränsdragningen mot traditionellt oskyddade rörelsekompositioner såsom till exempel inom cirkus eller i sportsammanhang.

KAP III RÄTTSUTVECKLINGEN I FRANKRIKE

§ 12 Inledning

Revolutionslagarna från 1791 och 1793 kom att med mindre förändringar och kompletteringar gälla ända fram till 1957. I princip gav de uttryck endast för två upphovsrättsliga grundprinciper, nämligen *dels* en exklusiv rätt för uphovsmännen att låta uppföra sina verk respektive sprida reproduktioner av dem, *dels* en tidsbegränsning av deras rätt i det allmännas intresse.¹

Även om lagstiftningen relativt snart ansågs otillfredsställande och försök att reformera den gjordes flera gånger med början redan under första hälften av 1800-talet, åstadkoms endast smärre förändringar och kompletteringar.² Den franska upphovsrätten kom därför praktiskt sett i stort att utvecklas i rättspraxis.³ Härvid kom även underrättspraxis att bli av betydelse, något som framgår av den intensitet med vilken fundamentala eller nydanande underrättsmål citerats och analyserats i doktrinen.⁴

Denna utveckling fick sedan stor betydelse för innehållet i 1957 års lag, vars vaga formuleringar i sin tur möjliggjorde för domstolarna att åtminstone delvis arbeta i en tämligen obruten rättslig tradition ända in i våra dagar.⁵ I detta sammanhang skall även påpekas den ytterst underordnade roll, som förarbetena till de franska upphovsrättslagarna spelar.⁶

Nämnda förhållanden, som i första hand bestämmer tillgången på rättsligt material, har även fått inverka på själva framställningen. Efter en kort presentation av revolutionslagarna görs således ett försök att i huvuddrag klarlägga utvecklingen i rättspraxis och doktrin ända in i våra dagar. Först här efter sammanfattas de viktigaste nyheterna i 1957-års lag. Lagändringar redovisas i övrigt i den mån de aktualiseras av den förda diskussionen.⁷

Rättsutvecklingen avseende skyddet för koreografiska verk framstår emellertid inte som helt rätlinjig och lätt att bedöma. Det torde till och med

¹ Colombet, s 6-8.

² Se härom Strömholm i *dels* Europeisk upphovsrätt, s 26-31, *dels* Le droit moral de l'auteur, I, s 163-173, 310-313, 438-447.

³ Colombet, s 10-12, Grente, s 103.

⁴ Exempel härpå visas i rättsfallsförteckningen.

⁵ Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 31-34, särskilt s 33-34.

⁶ Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 9-14 och 31, not 20. I nämnda källa anges observanda vid användande av franskt rättsfallsmaterial, presenteras central doktrin och beskrivs förarbetenas utformning och funktion på ifrågavarande rättsområde.

⁷ Kortfattat om utvecklingen från revolutionslagarna och fram till och med 1985 års lag, se Colombet, s 8-17.

vara möjligt att urskilja en viss brytning mellan lagstiftning och rättspraxis samt även mellan rättspraxis och doktrin. I denna utveckling återspeglas flera av de förhållanden som studerats i föregående kapitel, såsom till exempel danskonstens vitt skilda anseende under olika tidsperioder samt de traditionella motsättningarna mellan författare och scenkonstnärer. Vidare visar sig den estetiska definitionen av scenkonst och dess relation till de mycket fasta genrer, som utvecklats inom den franska teatervärlden, vara av betydelse vid rättsliga ställningstaganden. För att klargöra bilden av rättsläget har det därför varit nödvändigt att dessutom studera vissa förhållanden särskilt.

§ 13 Revolutionslagarna

De två lagar rörande författares rätt till sina alster, som strax efter revolutionen infördes i Frankrike, anses utgöra grunden till den moderna europeiska upphovsrättslagstiftningen. Dessa lagar ger uttryck för en grundläggande *indelning av den materiella upphovsrätten* såtillvida som den första, 1791 års lag, endast avsåg författarens ensamrätt att låta *uppföra* sina verk, medan 1793 års lag reglerade ensamrätten att sprida exemplar av verken.

Denna uppdelning i lagstiftningen hade sin historiska förklaring i det merkantila monopol- och privilegiesystemet, vilket avsåg såväl förlags- som teaterverksamhet.¹

När det gällde förlagsprivilegierna kom författarna att tillgodoses successivt redan före revolutionen.²

Beträffande privilegierna för teaterverksamhet slog emellertid myndigheternas åtgärder fel, då det gällde att tillgodose författarna vid dramatiska uppföranden av deras alster.³ Efter revolutionens utbrott 1789 var det således denna rätt, som först kom att bli föremål för lagstiftning.⁴

Genom en lag, som beslutades 13.1.1791 av den konstituerande nationalförsamlingen, proklamerades teaternas frihet och erkändes författarnas ensamrätt att låta uppföra sina verk.⁵

I förarbetena omnämndes denna rätt som en äganderätt:

"La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable, et si je puis parler ainsi, la plus personnelle des propriétés, est l'ouvrage fruit de la pensée d'un écrivain;"⁶

Det betonades visserligen, att denna slags äganderätt var mycket speciell, eftersom egendomen i och med offentliggörandet överlämnades till allmänheten, men då rättvisan krävde, att de män som odlade tankens domäner, även fick njuta frukterna av sitt arbete, var det nödvändigt att förbjuda ett

¹ Om regleringen avseende teaterverksamheten, se Renouard, I, s 194-225 samt ovan §§ 5 och 8.

² Dock, s 127 ff, Lehman, s 29 ff, Pouillet, s 11(not 1)-12, Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I, s 111-112.

³ Pouillet, s 13-14.

⁴ Om utvecklingen fram mot denna lagstiftning, se § 8.

⁵ Lagen (se not 7) sanktionerades 19.1 s.å. av kungen. Renouard, I, s 301-316. (S.å. genomfördes även Frankrikes nya författning.)

⁶ – Den heligaste, legitimaste, mest oantastliga, och om jag kan uttrycka mig sålunda, den mest personliga av all egendom, är det alster som utgör frukten av en författares tankemöda – (Egen översättning), Renouard, I, s 309. Citat ur den "rapport" av Le Chapelier, som föregick lagen. ("Rapports") utgör den viktigaste delen av lagförarbetena. Enstaka uttalanden av detta slag är ofta vad man kan dra nytta av i förarbetena. Se härom Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 11-12). Ett uttalande med motsvarande innehåll gjordes av rapportören, Lakanal, vid tillkomsten av 1793 års lag. Se Renouard, I, s 325-326. Se även Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I, s 113 och där gjorda hänvisningar.

fritt användande av deras alster under deras livstid och några år efter deras död, varefter "la propriété du public" tog vid.⁷

Frågan om författarrätten skulle anses ha karaktären av en äganderätt eller ej kom sedan att bli en av stötestenarna vid försöken att genomföra en ny lag under 1800-talet.⁸

19.7.1791 föreslogs en lag, bl a i syfte att modifiera effekterna av den fria etableringsrätten för teatrar. Denna del av den föreslagna lagen förkastades av nationalförsamlingen. Bland annat antogs emellertid en artikel, som konfirmerade författarnas ovannämnda rättigheter.⁹

Stridigheterna mellan dramatiker och författare upphörde emellertid inte. 1792 antogs en lag avseende avtal mellan författare och teaterdirektörer.¹⁰ Denna upphävdes emellertid redan 1793. Härvid konfirmerades på nytt lagen 13.1.1791.¹¹ I detta sammanhang användes begreppet "dramatiska författare". Begreppet "dramatiska alster" ("ouvrages dramatiques") användes

⁷ Renouard, I, s 309. Orden "propriété publique" omnämns även i lagtexten vars artiklar 2 och 3 reglerar författarnas rätt. Loi du 13-19 janvier 1791:

ARTICLE 1er.

Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux.

ART. 2.

Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous anciens privilèges qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement.

ART. 3.

Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs.

ART. 4.

La disposition de l'art. 3 s'applique aux ouvrages déjà représentés, quels que soient les anciens règlements; néanmoins les actes qui auraient été passés entre des comédiens et les auteurs vivants, ou des auteurs morts depuis moins de cinq ans seront exécutés.

etc., Renouard, I, s 315-316. (Pouillet, s 879. Ej art. 1^{er}.)

⁸ Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 27. En kort sammanfattning av de teorier om den ifrågavarande rättens natur, som diskuterats genom åren i Frankrike, återfinns hos Colombet, s 17-22.

⁹ Lagen sanktionerades av kungen 6.8 s.å. Loi du 19 juillet – 6 août 1791. Art. 1er. – "Conformément aux dispositions des articles 3 et 4 du décret du 13 janvier dernier, concernant les spectacles, les ouvrages des auteurs vivants, même ceux qui étaient représentés avant cette époque, soit qu'ils fussent ou non gravés ou imprimés, ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue du royaume, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, ou sans celui de leurs héritiers ou cessionnaires pour les ouvrages des auteurs morts depuis moins de cinq ans, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit de l'auteur ou de ses héritiers ou cessionnaires" etc., Pouillet, s 880 (varifrån citatet är hämtat), Renouard, I, s 317-318.

¹⁰ Loi du 30 août 1792. Renouard, I, s 318-325.

¹¹ Décret du 1er septembre 1793. Pouillet, s 881-882, Renouard, I, s 328-330. Dekretet bekräftade även den tidigare s å beslutade lagen om rätt till skrift m m. Se härom nedan.

sedan i doktrinen som en bestämning till uppföranderätten.¹² Detta låg nära till hands med hänsyn till att uppföranderätten av ett flertal betraktades som en äganderätt till ett alster.

Under år 1790 hade privilegiesystemet för förlag upphört att fungera. Rätten att utge ett alster var härmed oreglerad. Först år 1793 lagreglerades denna rätt till förmån för författarna. Lagen beslutades den 19 juli 1793 i nationalkonventet.¹³ Rätten var begränsad till 10 år efter författarens död. För att bibehålla rätten efter utgivningen av ett verk krävdes deposition av två exemplar till "la bibliothèque nationale" eller till "le cabinet des estampes".¹⁴ Sådan deposition ansågs inte nödvändig för ett bibehållande av uppföranderätten.¹⁵

Revolutionslagarna innebar således, att det franska rättssystemet redan från början innefattade en ensamrätt för författare att låta uppföra sina verk, vilken tillika var skild från rätten att låta sprida exemplar av verket. Ett tillstånd att utge ett verk ansågs inte heller innefatta rätt att även låta uppföra detsamma eller vice versa.¹⁶ Denna distinktion sökte fransmännen införa i Bernkonventionen redan vid konferensen 1885, dock utan att vinna gehör för den.¹⁷

¹² Se t ex Gastambide, Livre II, s 227-254, Pouillet nr 748, vilka dock ger begreppet en vid tolkning. ("Ouvrages" fanns i 1791 års lagar, se ovan not 7 och 9.)

¹³ Loi du 19-24 juillet 1793. Renouard, I, s 325-328. Ursprungligen lydde Art. 1er i 1793 års lag sålunda: "Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, des peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la république et d'en céder la propriété en tout ou en partie". Genom en lag 11 mars 1902 ändrades sedermera 1793 års lag. Se härom nedan § 14, not 9. Lagtexten med ändringarna i spärrad stil återfinns hos Pouillet, s 880-881. Den ursprungliga lydelsen finns hos Renouard, I, s 326-328.

¹⁴ Art 2 och 6 i 1793 års lag, Renouard, I, s 327. (Grunden till det blivande kungliga sedermera nationalbiblioteket hade lagts redan på 1400-talet av Louis XI, Renouard, I, s 24-25. Denna typ av bestämmelse återfinns i statuter för privilegier från 1600-talet, Renouard, I, s 56, Gastambide, nr 123.)

¹⁵ Gastambide nr 216-219.

¹⁶ Gastambide, nr 233. Se även Pouillet, nr 746 och Dalloz Périodique, 1925.II.98. Enligt sist-nämnda källa, ett rättsfallsreferat, avgjorde Cour de Paris i dom 1.5.1925, att en överlåtelse av "äganderätten" till ett musikaliskt verk på en förläggare endast innefattade utgivningsrätten och inte uppföranderätten, trots att förbehåll härom inte gjorts vid överlåtelsen.

¹⁷ Actes de Berne, 1885, s 48.

§ 14 Rättsutvecklingen i praxis och doktrin

Dans och musik är båda konstnärliga alster av abstrakt natur. Vid sekelskiftet 1800 kunde de fixeras endast medelst notation av olika slag, respektive återuppföras ur minnet. Ändå var det ekonomiska utnyttjandet av de båda konstarterna inte likartat. Detta gällde såväl beträffande uppföranden som notation, där försäljningen av musikaliska noter dominerade. För balettmästarna var det i och för sig en inkomstkälla att inför stora baler iordningställa och sälja program innehållande av dem komponerade danser. Syftet med ett sådant programköp var, att köparen själv tillsammans med de övriga gästerna skulle utföra dansen vid balen. Med musiken förhöll det sig i detta sammanhang tvärtom. Noterna här till såldes enbart till orkestern, men balgästerna kunde å andra sidan betraktas som passiva åhörare i förhållande till musiken. Ofta togs entré av gästerna, varför det kunde vara av intresse för en kompositör att kräva betalning för ett uppförande av musiken vid denna typ av tillställningar. Ett ekonomiskt utnyttjande av utförandet av dans var tänkbart enbart i teatersammanhang. När sällskapsdansen ändrade karaktär, blev detta utnyttjande det huvudsakliga.

Det är således i praxis och doktrin, anslutande till den ovan beskrivna 1791 års lag om uppföranderätt, man har att söka följa rättsutvecklingen avseende koreografi. Även om det varit talteaterns författare, som gått i bräsch för denna lag, fick den tidigt en mera vittgående tillämpning. Framför allt gällde dock detta musikaliska alster.

1837 sammanfattade Gastambide rättsläget på följande sätt:

Uttrycket "ouvrages" i 1791 års lag måste uppenbarligen anses innefatta musikaliska kompositioner, liksom litterära verk anpassade till teatern, balett- eller pantomimlibretti, tragedier eller komedier, slutligen proverb, kantater och kupletter, icke avsedda för teatern, men ägnade att överföras dit. Det råder sålunda ingen tvekan om att en författare till en balett eller en pantomim inte skulle vara herre att hindra uppförandet av sitt verk på Frankrikes teatrar.¹

¹ Gastambide, nr 207, 208. (Delvis egen översättning av nr 208.) Se även nr 265. Till stöd för sistnämnda påstående åberopar Gastambide (s 230, not 1) en dom, där Tribunal de commerce de Paris tillerkänt librettisten till baletten "Diable Boiteux", Burat de Gurgy, fri entré till operan samt "les droits d'auteur". (Rättsfallet är publicerat i le Droit du 19 octobre 1836.) Sistnämnda uttryck syftade i detta sammanhang på de rättigheter, som normalt – ända sedan privilegietiden – tillkom författaren, sedan hans pjäs antagits vid teatern. Se härom ovan i § 8. Om andra fall vid denna tid, där det dömts på likartat sätt, se Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I, s 128. Om "Diable Boiteux" i Cour de Paris, se ibid, s 146 och Renouard II, s 217. (Se även § 9 not 2.)

Vidare diskuterar Gastambide huruvida en plan eller en canevas till en pjäs skulle vara föremål för skydd mot uppföranden eller ej. Gastambide, nr 226. Ang Canevas se ovan § 7. Härvid närmar han sig frågan om ett eventuellt skydd för motivet till ett litterärt alster. Denna fråga

Med tanke på att danskonsten endast var föremål för ekonomiska utnyttjanden i teatersammanhang, framstår det inte som förvånande, att denna konst- art inte – som musik – framhållits som en särskild kategori i den upphovs- rättsliga doktrinen. Frågan är emellertid, om själva den koreografiska kom- positionen över huvud taget ansågs omfattad av rättsskyddet. Detta beteck- nades ju som ett skydd för *musik* respektive *litterära* alster, ägnade teater- bruk. I den bakom lagstiftningen liggande tvisten mellan dramatiker och teaterfolk låg det dessutom nära till hands att se librettisten som tillhörande de förstnämndas skara, medan koreografen eller balettmästaren traditionellt sett var knuten till teatern. En genomgång av den centrala doktrinen under första hälften av 1800-talet ger inte heller stöd för något antagande, att ett skydd för koreografi skulle föreligga.² Genombrottet härför kom först efter 1860. Detta skedde genom ett domstolsavgörande.

Det åsyftade fallet avdömdes 11 juli 1862 av Tribunal civil de la Seine mellan parterna Perrot mot Petipa. Fallet refererades i tidskriften *Ann. Prop.Ind.* under följande rubriker:

"Propriété littéraire et artistique" (– Litterär och konstnärlig äganderätt –).

"Un pas de ballet" (– En danskomposition ur en balett – "pas" har fortsättningsvis, när annat ej angivits, översatts med "danskomposition" –).

"Réunion de danses connues" (– Kombination av kända danser –).

Ingressen till den rättsfråga som är av specifikt intresse för danskonsten, och till vilken nedanstående redogörelse är anpassad, angavs på följande sätt:³

– En balettkomposition bestående av olika nationaldanser från olika länder, emellertid kombinerade på ett sådant sätt, att de formar en särskiljbar och tydlig komposition, utgör en egendom skyddad av lagstiftningen om litterär eller konstnärlig äganderätt.

Bakgrunden var följande. Perrot, som varit balettmästare på Paris-operan, engageras sedermera vid de stora teatrarna, först i London och sedan i St Petersburg. I St Petersburg lät han för första gången uppföra en balett, som han komponerat själv. Den kallades "Gazelda" och i den var inskjuten en danskomposition betecknad

skall diskuteras särskilt längre fram. Se § 17, *Idé-form* i franskt rättstänkande. I detta sammanhang är det närmast skyddet för själva den koreografiska prestationen, som är föremål för studium.

² Förutom Gastambide 1835, Renouard, II, 1839 och Blanc, 1855. (Olagnier har uppmärksammat ett "Règlement de la Danse" för operan från 1821, rörande ett danskonstverks integritet i förhållande till artisterna: "Art. 201: Aucun artiste, sauf dans le cas de début, n'a le droit d'introduire dans un ballet ou dans un divertissement un pas nouveau ou étranger à l'ouvrage que l'on représente". Olagnier, 1937, s 46.)

³ Tribunal civil de la Seine, 11 juillet 1862, Perrot c. Petipa. *Ann.Prop.Ind.* 1863, p 234. I fortsättningen refereras till detta rättsfall med benämningen "Cosmopolitana". Även fortsättningsvis används titlarna som referenser till de franska rättsfallen. Redogörelsen består till största delen av en egen översättning av referatet. Den rättsfråga, som inte omfattas av referatet har angivits på följande sätt: – Det undantag från skydd, som drabbar ett dramatiskt verk, vilket – innan det uppförts i Frankrike – uppförts i ett främmande land med vilket ingen konvention finns, gäller inte när upphovsmannen är fransman.

"Cosmopolitana". Vid ett tillfälle befann han sig i Paris på samma gång som balett-mästaren i St Petersburg, Petipa, och dennes hustru, Marie Petipa. Marie Petipa, som hade dansat "Cosmopolitana" i St Petersburg, bad Perrot om tillstånd att få inskjuta denna danskomposition i en av de baletter i vilka hon skulle uppträda på Parisoperan. Perrot nekade emellertid härtill. Perrot fick sedermera veta, att i baletten "Marché des Innocents", hade införts en danskomposition betecknad "Cosmopolite", vilken inte var annat än "Cosmopolitana".

Perrot väckte talan. I målet gjordes från Petipas sida följande invändningar. Även om man till en viss punkt kunde betrakta librettot, d v s planen för en balett, som litterär egendom, kunde det inte vara samma sak med en danskomposition, emedan skapandet här blandar sig med utförandet, vilket senare är det värdefullaste. För övrigt var i själva verket idén att sammanföra danser eller danskompositioner från flera nationer inte ny. Utan att behöva gå tillbaka till grekerna och romarna eller ens till "Cirque de Franconi", där Madame Lejars dansade för sig själv på sin häst tre eller fyra folkdanssteg från olika kulturer, återfinner man samma idé i en kosmopolitisk danskomposition i baletten "la Péri" dansad 1843 av fröknarna Caroline, Dinnier, Fleury och Robert, liksom även i baletten "le Corsaire", där i samma dans förekommer en moldaviska, en italienska, en fransyska, en engelska och en spanjorska. Danskompositionen, som Marie Petipa dansat på Operan, var nu ingenting annat än en kombination av en engelsk dans, gigen, en spansk dans, boleron, "la Tyrolienne", lånad ur operan "Vilhelm Tell" och till slut en morisk dans, ("pas" har här översatts med "dans").

Domstolen uttalade följande. Det framgår av handlingarna i målet, att den danskomposition, som Marie Petipa dansade på Operan i divertissementet "Cosmopolite", endast är en upprepning av den som är känd under namnet "Cosmopolitana" och är komponerad av Perrot. Även om denna danskomposition skulle utgöras av lån från folkdanser från olika länder, sedan länge kända och utförda på teatern, innebär detta inte nödvändigtvis, att en kombination av dessa danser sinsemellan inte skulle – genom stegordningen ("pas" har här översatts med "steg") och stegens förbindelse med musiken – kunna utgöra en i förhållande till dessa danser självständig skapelse samt härigenom till och med besitta originalitet. Perrots verk består just av en kombination av detta slag. – Detta verk är, liksom varje konstnärlig komposition, dess skapares egendom och kan således inte uppföras utan hans tillstånd. Det är alltså utan rätt som Petipa har inskjutit den danskomposition, vilken saken rör, i divertissementet "Cosmopolite". Han har vidare förvärrat sin skuld genom att presentera denna komposition som om det vore hans verk, trots att Perrot ensam är upphovsman härtill. Han har således förorsakat Perrot en skada, för vilken han är skyldig honom upprättelse.

Rättsfallet, vilket för övrigt inte kommenteras i referatet, berör således den mest grundläggande frågan i sammanhanget, nämligen i vad mån själva danskonsten över huvud är föremål för upphovsrättsligt skydd. Man slås av domstolens enkla och "moderna" sätt att resonera. Utan att närmare gå in på frågan, om dansen eller baletten som konststart kan anses falla under lagen, för man resonemangen direkt utifrån frågan, huruvida den aktuella danskompositionen kunde anses ha en tydlig och särskiljbar karaktär eller inte. Visserligen kunde underförstått domstolen betrakta baletten som helhet som

ett drama. De facto hade koreografen själv även författat librettot härtill.⁴ Målet fördes emellertid om ett divertissement⁵, och baletten som helhet diskuterades inte i samband med den grundläggande upphovsrättsfrågan.⁶ Att märka är även, att målet fördes mellan de två mest betydande koreograferna genom tiderna och detta i efterdyningarna av romantiken, då danskonsten stått som högst i Frankrike, och före det förfall som följde i och med övergången till realismen och som fick en markering i fransk-tyska kriget 1870-71.⁷

Med detta mål som grund vore det inte otänkbart, att koreografi skulle ha kunnat utvecklas till en egen upphovsrättslig verkskategori på motsvarande sätt som skett omgående med musiken. Utvecklingen tog emellertid en annan riktning. Samtidigt med nedgången i den franska danskonsten framskymtade en viss tveksamhet, huruvida denna över huvud taget borde vara föremål för rättsligt skydd.

Detta framgår av ett mål, som avdömdes 12.11.1875 av Tribunal de commerce de Rouen mellan parterna Paul mot Loissel.⁸ Domstolen uttalade bland annat följande.

Även om en balett, en pantomim inte kan anses såsom ett verk av stor betydelse, ett av de andliga alster som avsätter ett namn, en stor berömmelse hos sina skapare, måste man erkänna, att i planerandet av själva scenariot, iscensättningen, rörelsen, handlingen och upplösningen kan angenäma intryck göras på åskådaren och härigenom följa en viss framgång för teatern. Detta medför, att verket, vilket värde det än har, ger en rätt och förblir sin skapares egendom och bör ge honom vinst i enlighet med sitt värde. Loissel förbjuds att i fortsättningen spela balettpantomimen, för dagen med titeln "la Vengeance de Djelma l'Indienne".⁹

⁴ Att Perrot själv skrivit scenariot på ett vanligt förekommande tema framgår av Ivor Guest, Jules Perrot – Master of the Romantic Ballet, s 268, 356. (Målet finns ingående beskrivet på s 320-323.) (Om uppföranderätten till ett sådant scenario. Se nedan § 17. Jfr även not 1.)

⁵ Divertissement är ett dansinslag av underhållningskaraktär – här inskjutet i en balett.

⁶ I rättsfallsreferatets beskrivning av rättsfråga nr 2 – i sig av formell karaktär – används även uttrycket "dramatiskt verk".

⁷ Se härom § 9. (Inte förrän efter det att Ballets Russes gästspelat i Paris med början 1909 vände denna trend. Jfr § 10.)

⁸ Tribunal de commerce de Rouen, 12 novembre 1875, Paul c. Loissel. Ann.Prop.Ind., 1877, p 211. Ingressen till den ena av rättsfrågorna har angivits på följande sätt. En balett-pantomimkomposition utgör en egendom enligt 1791- och 1793-års lagar.

Härtill anges i en not: Detta är något som framgår av andan i lagen och dekretet 13 januari och 19 juli 1791 och lagen 19 januari 1793 och som redan har avgjorts 1862 av Tribunal civil de la Seine med anledning av en enkel balettkomposition, fastän den endast var en kombination av danser från olika länder. (Egen översättning.) Månaderna i lagarna är sannolikt omkastade.

Fortsättningsvis betecknas detta rättsfall som "la Vengeance de Djelma l'Indienne". Redogörelsen består till största delen av en egen översättning av referatet.

⁹ Principen att ett verk skulle vara skyddat oavsett sitt estetiska värde infördes i lagstiftningen i och med en ändring i 1793 års lag genom lag 11.3.1902. Detta föranleddes av en diskussion under 1800-talet huruvida brukskonst skulle vara föremål för skydd eller ej. Ändringen i Art. 1^{er} innebar dels att orden "les architectes, les statuaires" infördes i första stycket dels ett andra stycke med följande lydelse: "Le même droit appartient aux sculpteurs et dessinateurs d'orne-

I fallet berördes även depositionskravet. Härvid uttalades, att skaparen av en balett, som har uppförts på en teater men inte tryckts, har rätt till förbud och skadestånd, när en teaterdirektör, uppför hans verk utan tillstånd och denne kan inte invända, att verket inte nedsatts på sätt lagen kräver.¹⁰

Tveksamheten i fråga om danskonstens värde kan även skönjas i doktrinen från tiden kring sekelskiftet. Ur ett arbete om utnyttjandet av musikaliska verk, som advokaten Louis Gibaux författat, kan t ex följande inhämtas beträffande koreografiska alster.

Om idén att bevilja ett skydd för de koreografiska verken är av relativt färskt datum, om till och med principen för detta skydd fortfarande diskuteras och om skilda lagstiftningar ännu inte sanktionerar den, beror detta särskilt på kvalitén hos dessa verk, på deras värde, på det sätt upphovsmännen har räknat dem.

Balettpantomimen, en typ av koreografiska verk, består av tre åtskilda delar: den första litterär, den andra koreografisk, den tredje musikalisk. Oftast är en balettpantomim beroende av samarbete mellan en författare, en balettmästare och en kompositör. Det är nödvändigt att påminna om denna åtskillnad, enär frågan inte har betraktats med all önskvärd klarhet.

Idag presenterar dessa verk onekligen en konstnärlig karaktär, uppbyggda av en intressant handling, en skicklig iscensättning och en vårdad musik. Men det har inte alltid varit på det sättet. Baletten kommer till oss från länderna i södern, särskilt Italien, där detta slags skådespel alltid haft och ännu har mycket stor framgång. I stället för att vara ett verk av tre samarbetspartners ("collaborateurs") var det ofta en ensam balettmästares verk, vilken offrade allt för dansen, inlemmad i vilken handling som helst och anpassad till vilken musik som helst.

Till råga på allt har en beklagensvärd sammanblandning med marknadsparader, styrke- och rättningsöverser, ja till och med djurdressyr, bidragit till att försena erkännandet av upphovsrätten till koreografiska verk.

Man förstår därför hur idén har kunnat uppkomma att underordna skyddet verkets värde.¹¹

Gibaux's resonemang synes åtminstone delvis influerat av den diskussion i frågan, som vid denna tid utspunnits på ett internationellt plan.¹² För Frankrikes del framhöll han nämligen den grundläggande principen för konstnärsrätten, d v s att alla verk skulle vara skyddade oavsett sitt värde.¹³ Det var även med förvåning som han noterade ett visst förakt för danskonst från domstolens sida i det ovannämnda rättsfallet, "La Vengeance de Djelma l'Indienne".¹⁴

ment quels que soient le mérite et la destination de l'oeuvre." Colombet, s 9, Levin, s 101-103 samt Pouillet nr 80-98 och s 880-881. Jfr ovan § 13, not 13.

¹⁰ Angående depositionskravet, se ovan § 13, särskilt not 14 och där gjorda hänvisningar.

¹¹ Gibaux, s 93-94. (Egen översättning.)

¹² Se fortsättningsvis, Gibaux, s 95-97. Om denna diskussion, se nedan § 23.

¹³ Se ovan, not 9.

¹⁴ Gibaux, s 100.

Gibaux myntade vidare begreppet "oeuvre chorégraphicomusicale" för att markera, att rättsskyddsfrågan rörde själva rörelsekompositionen till skillnad från librettot.¹⁵ Beträffande skyddets omfattning i övrigt konstaterade han, att det var begränsat till verk av dramatisk karaktär. Han hävdade till och med beträffande det ovannämnda rättsfallet "Cosmopolitana", att domstolen som nödvändigt villkor för skyddet krävt – en karaktär av originalitet i den dramatiska delen och i den koreografiska delen –.¹⁶ Som konstaterats ovan, krävde domstolen originalitet endast i den koreografiska delen. I stort stödde sig emellertid Gibaux på Pouillet, när det gällde att bestämma avgränsningen för skyddet för koreografi i Frankrike vid denna tid.¹⁷

Pouillet skriver följande härom under rubriken "På vilka verk appliceras uppföranderätten?"¹⁸

Den generella beskaftenheten hos de termer som används, dels i lagen 1791, dels i art. 428 i strafflagen, vilket senare lagrum endast innehåller sanktionen till det förra, visar, att lagstiftaren avser att förbehålla uppföranderätten åt upphovsmannen, vilken karaktär verket än har, antingen det är rent litterärt, rent musikaliskt, eller om det, som i operakonsten, är resultatet av en förening mellan musik och poesi. I ett domstolsavgörande har uttalats, att "un pas de ballet" – komponerad av nationaldanser, som härrörde från olika länder, men var kombinerade på sådant sätt att en egen, särpräglad skapelse uppstod – utgör ett verk, skyddat av lagen om litterär och konstnärlig äganderätt. – Avslutningsvis hänvisas till det ovannämnda fallet "Cosmopolitana".¹⁹

Hur skall man då tolka Pouillets omnämnande i detta sammanhang, att "un pas de ballet" av domstolen ansetts skyddad. Man skulle kunna anta, att han avsåg rättsskyddet generellt vara utsträckt till *framföranden av rena danskompositioner*. Man måste emellertid observera, att han inledningsvis som objekt endast nämnde *rent litterära*, respektive *rent musikaliska* verk samt en *kombination* härav. En "pas de ballet" måste därför sannolikt hänföras till någon av dessa två kategorier. Att Pouillet hänförde den till förstnämnda kategori, bekräftas av vad han skriver om samma dom i avsnittet om *litterära verk* under rubriken "Balett":

En balett utgör en kedja av scener, ett dramatiskt agerande, episoder, vilka bildar en verklig teaterpjäs, och, följaktligen, en andlig produkt nödvändigtvis skyddad av lagen. Varje balett sammanfattas för övrigt i ett skrivet arbete, i ett libretto, d v s i ett litterärt verk. Det som gäller beträffande baletten i sin helhet gäller även dess skilda delar, när de, tagna var för sig, har en karaktär av verklig originalitet. Följden blir, som vi skall se, att man kränker en rätt, garanterad av lagen, då man låter framföra en "pas de ballet"

¹⁵ Gibaux, s 93, s 100 not 2.

¹⁶ Gibaux, s 94. (Egen översättning.)

¹⁷ Gibaux, s 97-98. (Gibaux använde Pouillets utgåva 1894.)

¹⁸ Här har Pouillet's utgåva 1908 använts.

¹⁹ Pouillet, nr 747. (Egen översättning.) "Un pas de ballet" kan generellt beskrivas som en dans ingående i en balett. Jfr ovan.

utan upphovsmannens tillstånd. – Härfter hänvisar Pouillet till det ovan citerade stället.²⁰

Hur Pouillet betraktade balettens skilda delar förtydligas ytterligare i ett senare avsnitt rörande Bernkonventionen 1886, där han särskilt behandlar koreografiska verk:

I baletter har kompositören uppenbarligen skydd för sin musik; librettot, som består av scenföljden, den moraliska idén, handlingen ..., utgör å sin sida ett dramatiskt eller litterärt verk; men det finns även något annat i en balett, och den italienska lagen t ex skyddar, oberoende av orden och musiken, den rena koreografin, d v s helheten av gesterna, ställningarna, stegen, pantomimerna, kåransarnas tablåer, vilka uttrycker författarnas tanke, med ett ord, iscensättningskonsten ("l'art de mise en scène"). På denna sista punkt har Bernkonferensen inte kunnat uppnå enighet, ... Vi har sagt, att vår lagstiftning borde räknas till dem som skyddar koreografiska verk.²¹

Slutsatsen måste således bli, att Pouillet ansåg koreografi skyddat som ett självständigt element i iscensättningen av ett litterärt (dramatiskt) verk. Av detta självständiga skydd kunde följä, att framförandet av en enskild dans innefattade en kränkning av ett koreografiskt verk.

Denna slutsats stöds av ett sammanfattande uttalande av Gibaux: – I Frankrike är praxis och doktrin överens om att låta de koreografiska verken dra fördel av det skydd, som beviljats de *dramatiskt-musikaliska verken*. –²²

Pouillets beskrivning kom att bli utgångspunkten för den framtida synen på skyddet för koreografiska verk i Frankrike, nämligen att detta avsåg ett skydd för iscensättningskonst. Härigenom kom skyddet att avgränsas på ett sätt som stod i motsvarighet till det inledningsvis beskrivna teatrala utnyttjandet av danskonsten. Samtidigt avskars möjligheten att utveckla danskonsten som en egen kategori i paritet med de litterära och musikaliska verken, vilka successivt erhållit ett längre gående uppförandeskydd än det teatrala, t ex konsertframföranden, föreläsningar.²³ Till följd av detta synsätt behövde man

²⁰ Pouillet, nr 40. (Egen översättning.)

²¹ Pouillet, nr 873. (Egen översättning.) I en not till detta stycke hänvisas bland annat till närmast ovan refererade sekvens. I nämnda not hänvisar Pouillet även till sekvens nr 41, vilken har följande lydelse: – Lagen skyddar varje konstnärligt, litterärt eller musikaliskt alster, vilket värde det än har. Även om en balett eller en pantomim inte kan betraktas som verk av stor betydelse, så utgör den ändå egendom till förmån för sin skapare. – Härfter hänvisades till det ovan diskuterade fallet "La Vengeance de Djelma l'Indienne".

²² Gibaux, s 97. (Egen översättning.) (I stycket närmast efteråt hänvisar Gibaux till Pouillet nr 40 i 1894 års upplaga.) Det ligger nära till hands att uppfatta Pouillets synsätt som resultatet av att han haft grundsynen, att uppföranderätten var en äganderätt till litterära respektive musikaliska alster. Han gör sig dock icke uttalat till tolk för ett sådant synsätt, se Pouillet, nr 9. Olagnier upplyser, att Pouillet varit en av försvararna av ett sådant synsätt, men att han så småningom modifierat sig på denna punkt, Olagnier, 1934, I, s 28, 31.

²³ Se t ex Pouillet, nr 748, 813.

å andra sidan på intet sätt söka någon ytterligare gräns mot parader, djurdressyr och dylikt.¹ Pouillets synsätt var emellertid ingalunda okomplicerat.

Det hör till saken, att man hyste ett motsvarande betraktelsesätt, när det gällde dekor. Man betraktade den i första hand inte som ett självständigt måleri utan som en del av en iscensättning. Pouillet skrev härom och om regi under rubriken "Mise en scène et décors":

Intressanta frågor kan ställas angående äganderätten till iscensättningen och dekoren till ett verk. Har regissören och dekoratören en oberoende rätt till sitt verk, vilket är ympat på den dramatiska författarens skapelse, liksom översättningen på originalverket? Det som utgör svårigheten, åtminstone beträffande originalregin och dekoren till uruppförandet, är att de har åstadkommits under direkt inspiration och effektiv övervakning av författaren, så att man till och med skulle kunna anse att regissören, direktören och dekoratören bara varit där som verkställare av dennes tanke, arbetande för dennes räkning. Regissören eller direktören skulle då enbart ha materiell äganderätt till författarens manuskript till iscensättningen, och dekoratören eller direktören enbart materiell äganderätt till dekoren. Författaren däremot, vilken skulle ha uppföranderätten härtill, skulle – om faktisk möjlighet härtill förelåg – kunna tilldela andra direktörer rätten att efterbilda originaliscensättningen och originaldekoren. I själva verket är här fråga om rättsförhållandena mellan författaren och direktören: i tveksamma fall får man stödja sig på sedvänja.

I vart fall kan en teaterdirektör endast ha rätt till regin eller dekoren i den mån den besitter personlig originalitet. En direktör skulle inte kunna hindra en annan direktör att uppföra verket i enlighet med författarens anvisningar och med en regi och dekor, som med nödvändighet skulle komma att i viss mån påminna om originaliscensättningen, emedan de är uppbyggda efter samma plan. De kommer emellertid att lätt skilja sig från varandra i själva utförandet, om det inte är fråga om en uppsåtlig slavisk kopia.²

²⁴ Huard et Mack (1909) använder ett skrivsätt som möjligen kan vara uttryck för ett annorlunda synsätt än Pouillets. Efter att under rubriken litterär äganderätt ha konstaterat, att en balettpantomim utgör ett verk till vilken författaren kan kräva äganderätt (nr 20) anförs under rubriken "Des ouvrages dramatiques" (om detta uttryck se ovan under § 13) följande: "*Un pas de ballet*", (om detta uttryck se ovan under rättsfallsreferatet av "*Cosmopolitana*" och not 19) "*liksom varje annat konstnärligt verk*", är sin författares egendom, och kan följaktligen inte framföras utan hans samtycke. (Nr 803. Egen översättning. Egen kursivering.) Även om detta skrivsätt skulle vara ett uttryck för en beredskap att i förlängningen se danskonsten som en från de litterära verken självständig konstart, blev Pouillets synsätt det som kom att få genomslagskraft.

²⁵ Pouillet nr 798 bis. (Egen översättning. "Metteur en scène" översätts fortsättningsvis med regissör och "mise en scène" med "regi", alternativt "iscensättningskonst".) Längre fram på samma ställe anger Pouillet, att frågan har prövats till dramatikers nackdel i Cour de Paris 30 décembre 1898 i anledning av ett "PhotoProgramme" till Cyrano de Bergerac. Härvid ansågs, att direktören var ägare till dekor och regi, och kunde förbjuda *efterbildning* härav.

Domstolen uttalade bland annat, att dekoren till en pjäs utgör ett konstnärligt verk, analogt till en tavla, till vilken upphovsmannen eller teaterdirektören, hans rättsinnehavare, har äganderätt i 1793 års lags mening. Vidare uttalade domstolen, att samma sak gällde beträffande regin, innefattande kostymer och rollinnehavarnas gruppering på scenen, vars planering och idé oftast innefattas i en handskrivnen eller tryckt regibok. Följaktligen fick varken dekor eller kostymer och gruppering reproduceras medelst fotografering. Recueil Dalloz, 1900. II. 28.

Det kan även vara av intresse att notera, att Gibaux, s 101, i samband med att han diskuterat värdet hos de koreografiska verken skriver: "Det är inte att tvivla på att åtskilliga verk i denna

Härigenom närmar sig frågeställningarna kring koreografi, regi och dekor varandra. Frågan om konststartens värde ges härigenom ännu en dimension.

Man utgick nu således från verket, som det såg ut i uppfört skick. Detta blev att betrakta som objekt för upphovsrätten. Genom att studera strukturen hos detta objekt avgjorde man vilka som hade upphovsrättigheter härtill. Eftersom ett iscensatt verk alltid är produkten av flera medarbetares verk, ligger det nära till hands, att de grundläggande upphovsrättsliga frågorna blandas med de speciella frågor, som rör de olika medarbetarnas eventuella beroendeförhållanden av varandra. Detta synes vara vad som skett åtminstone i delar av doktrinen. Dessa frågor skall därför behandlas för sig längre fram i denna framställning.²⁶

En av de orsaker, som slutligen föranledde genomförandet av en ny upphovsrättslag i Frankrike, var att fransk rätt på ett mer uttalat sätt skulle anpassas till Bernkonventionen. Härigenom tillmötesgicks ett krav från övriga konventionsländer.²⁷ Vid revisionen av Bernkonventionen i Berlin 1908 hade efter diskussion införts ett skydd för koreografiska verk av följande lydelse.

"L'expression "oeuvres littéraires et artistiques" comprend.... les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement,..."²⁸

I 1957 års lag intogs en motsvarande bestämmelse "Sont considérés notamment comme oeuvres de l'esprit au sens de la présente loi: ... les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes dont la mise en oeuvre est fixée par écrit ou autrement ..."²⁹

Formuleringen i den reviderade Bernkonventionen låg mycket nära ett, som man skulle kunna beteckna som franskt kompromissförslag under Berlinkonferensen.³⁰ Detta nämnde, förutom koreografiska verk och pantomimer, även andra dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk, vilkas iscensättning fastställs genom skrift eller annorledes.³¹ Förslaget gav uttryck för Pouillets ovannämnda syn på dans som en iscensättningskonst. Dessutom antydde det, att man från fransk sida var beredd att ge ett tämligen långtgående skydd för

genre presenterar en eminent konstnärlig karaktär. Det är t o m önskvärt att lagstiftningarna ginge ännu längre, och skyddar kostymer och dekor, inte enbart mot reproduktion genom tryck (1), fotografi eller film (2), utan mot icke beviljat *uppförande*". (Egen översättning.) I not (1) hänvisar Gibaux till Cyrano de Bergerac-fallet. (I not (2) påpekar han att det enda sättet att reproducera det koreografiska verket är genom film.)

²⁶ Se nedan, §§ 16-19.

²⁷ Colombet, s 13, Desbois, nr 184.

²⁸ Actes de Berlin, 1908, s 314. – Uttrycket "litterära och konstnärliga verk" omfattar ... koreografiska verk och pantomimer, vilkas iscensättning är fastställd genom skrift eller annorledes; ... (Översättningen är hämtad från Förslag 28.7.1914, s 206. Egen kursivering.)

²⁹ Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique Art. 3. – Som andliga alster i denna lags mening är särskilt att betrakta: ...koreografiska verk och pantomimer, vilkas istånd-sättning fastställs genom skrift eller annorledes. – (Egen översättning. Egen kursivering.) Jfr § 15 not 1.

³⁰ Se härom nedan, § 23.

³¹ Actes de Berlin, 1908, s 293.

iscensättningskonsten som helhet, d v s även med avseende på regi. När lagstiftaren sedermera införde Bernkonventionens bestämmelse i 1957 års franska lag modifierades den emellertid bort från uttrycket "mise en scène". Här talas i stället om "mise en oeuvre". Syftet härmed framstår inte helt klart.³²

När man till exempel söker efter rättsskyddet för koreografi i den ledande handboken avseende upphovsrätten enligt 1957 års lag, författad av Desbois, söker man fortfarande förgäves efter en fristående verkskategori härför i det avsnitt som behandlar de skilda verk, som är föremål för upphovsrätt. Inte heller återfinns koreografi här under någon av de övriga kategorierna, litterära, konstnärliga eller musikaliska verk.³³ I stället presenteras koreografi under rubriken "Activités auxiliaires de la création littéraire et artistique" och med underrubriken "Mise en scène".³⁴ Å andra sidan särbehandlas den i förhållande till det övriga innehållet.

Efter att som huvudregel ha angivit, att regissörer ("metteurs en scène) av teatrala och melodramatiska verk faller utanför rättsskyddet, anför Desbois följande:

Mot detta vore det gagnlöst att invända, att lagstiftaren 1957 följt Bernkonventionens exempel och i den icke uttömmande uppräknigen i artikel 3 inkluderat "les œuvres chorégraphiques et les pantomimes dont la mise en oeuvre est fixée par écrit ou autrement." Balett utgör i själva verket det ena elementet i ett komplext verk, vari det andra utgörs av musiken, under det att "la mise en scène" definitionsmässigt utarbetas på ett redan tidigare existerande verk; pantomimer utgör, även de, verk som är befräddade med komedier. Koreografen är skapare av baletten, där dansarna, på samma sätt som skådespelare, är de framförande, och det kan mycket väl tänkas att framförandet av baletten är ordnat, iscensatt (mise en scène) av en person, som inte är upphovsman till koreografin.³⁵

Desbois beskriver balett som bestående av koreografi och musik samt anger koreografen som balettens skapare. Vidare skiljer han mycket noga mellan själva koreografin och iscensättningen härav. Således ger han uttryck för att koreografi skulle utgöra ett element i ett komplext verk, fristående från själva iscensättningen.

³² Se vidare härom nedan, § 19.

³³ Här avses Henri Desbois, "Le Droit d'Auteur en France". Desbois har delat sin bok i två delar, varav den första behandlar de verk, som är föremål för upphovsrätt och den andra avser upphovsmannens rättigheter. Den första delen är i sin tur uppdelad i sju titlar, I Allmänna begrepp, II Litterära verk, III Konstnärliga verk, IV Musikaliska verk, V Verk som emanerar från flera upphovsmän, VI Hjälpfunktioner till det litterära och konstnärliga skapandet, VII Titelskyddet. Desbois, *Table des Matières*, s 981-1000.

³⁴ Under nr VI (d v s hjälpfunktionerna) behandlar kap I skyddet för artister, uttolkare och framförande och här behandlas även skyddet för koreografer närmare bestämt under ingressen "La mise en scène". Desbois, *Table des Matières*, s 214 ff. (Nr 184). Jfr not 33.

³⁵ Desbois, nr 184. (Egen översättning.)

Det kan ändå ifrågasättas, om inte anknytningen mellan koreografi och "mise en scène" kommit att innebära en avgränsning för rättsskyddet, som åtminstone i stort sammanfaller med den gamla bestämmelsen "ouvrages dramatiques", d v s skyddet omfattar koreografiska alster ägnade teatern. Möjligen kan tänkas att den systematiska behandlingen hos Desbois av koreografi i samband med "mise en scène" även innefattar ett uttryck för just en sådan begränsning.

Genom en lag 1985 ändrades visserligen Art. 3 i 1957 års lag så, att rättsskyddet även kom att omfatta cirkusnummer, som fixerats.³⁶ Härvid ifrågasattes i en kommentar till lagen, om detta i realiteten innebar någon utvidgning av rättsskyddet eftersom uppräknandet i Art. 3 av vilka verk, som skyddas endast är exemplifierande. Härvid betonades principen, att alla verk, som besitter tillräcklig originalitet, omfattas av skyddet.³⁷ Under förarbetena till 1985 års lag uttalades emellertid även farhågan för att inskjutandet av cirkusnummer i Art. 3 skulle tjäna som incitament för vissa sportsammanslutningar att ställa krav på rättsskydd.³⁸ Det kan även tas i beaktande, att cirkus historiskt har sina rötter nära de teatrala genrerna.³⁹ Det kan därför ifrågasättas, om inte nämnda lagändring snarare är att betrakta, som en markering i ytterområdena för dessa, än att tolka som att varje slag av koreografiskt skapande – även t ex i idrottsliga sammanhang – skulle vara föremål för skydd. Innan ställning tas i denna gränsdragningsfråga, skall diskuteras de särskilda problem, som bindningen mellan koreografi och "mise en scène" givit upphov till.

³⁶ Genom Loi nr 85-660 du 3 juillet 1985, Art. 1er, III har ifrågavarande passus i Art. 3 i 1957 års lag erhållit följande lydelse: "les oeuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque et les pantomimes, dont la mise en oeuvre est fixée par écrit ou autrement". Journal Officiel du 4 juillet 1985, p 7495.

³⁷ Kerever, s 17-19.

³⁸ Detta uttalades vid en audiens inför senatens specialkommission i anledning av lagförslaget av Philippe Belingard, directeur de cabinet et des affaires juridiques. Rapport fait au nom de la Commission spéciale par Jolibois, Sénat Nr 212, Deuxième session extraordinaire de 1984-1985, Tome I, s 93.

³⁹ Se ovan, § 8, särskilt not 3.

§ 15 1957 års lag¹

Följande redogörelse för 1957 års lag avser att i korthet ge en samlad bild av de rättsförhållanden, som påverkar skyddet för koreografi och som skall behandlas separat nedan.² I samband härmed redovisas i vad mån lagen innebar en nyhet i förhållande till tidigare rådande praxis.

Att koreografiska verk infördes i exemplifieringen av de alster, som innefattades av lagens skydd var, som framgått redan i föregående avsnitt, inte att betrakta som en nyhet i förhållande till tidigare gällande rätt. Frågan är emellertid, om inte det som förutsättning för skyddet stadgade fixeringskravet innebar en nyhet. Detta kom även att stå i motsättning till den enligt lagen övergripande principen, att själva skapandet av ett andligt alster skulle vara den enda betingelsen för skydd.³

Även den i föregående avsnitt behandlade fundamentala principen, att ett verk skall vara skyddat oavsett sitt värde, infördes i lagen. I samma lagrum sägs vidare, att skyddet skall inträda oavsett verkets konstart, uttrycksform eller syfte.⁴

Alla dessa principer har haft stor betydelse vid bedömningen av frågan om skydd för olika slags scenkonst. Någon separat artisträtt infördes ej i 1957 års lag.⁵ Detta innebar, att sceniska prestationer antingen måste bedömas som upphovsrättsligt skyddade eller också lämnas helt utan skydd.

Eftersom man betraktade koreografi som en av många sceniska konster framstår det även som ett motsatsförhållande, att denna fått uttryckligt skydd i lagen, medan frågan om skyddet för de övriga scenkonsterna, såsom t ex regi och artisteri lämnats därhän av lagstiftaren. I anledning härav aktualiseras frågor om gränsdragningen mellan koreografi, regi och artisteri både ur rättslig och faktisk synvinkel.⁶

Intressant för frågan om avgränsningen av skyddet för scenkonst är även det sätt på vilket den knutits till reglerna angående medupphovsmannaskap. Stadgandena härom i 1957 års lag kan sägas på ett mycket allmänt sätt sammanfatta den utveckling, som skett i praxis. Enligt lagen är ett verk, till

¹ Loi nr 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, Journal Officiel du 14 mars 1957, p. 2623.

² §§ 16, 18-19.

³ Art. 3 och 1. Samma motsatsförhållande återfanns i Bernkonventionen till vilken lagen var anpassad, se nedan § 23. Det i §§ 13 och 14 ovan nämnda depositionskravet var inte längre en förutsättning för rättsskyddet i Frankrike. Detta hade reglerats genom en lag 29.5.1925, varvid principen, att det rättsliga skyddet skulle träda i kraft i omedelbar anslutning till verkets skapande, proklamerades i Frankrike, Colombet, s 9-i10. Om fixeringskravet, se nedan, § 19.

⁴ Art. 2.

⁵ Sådana rättigheter infördes först genom loi nr 85-660 du 3 juillet 1985. (Jfr ovan, § 12, not 7.)

⁶ Se härom nedan, § 18.

vars skapande flera fysiska upphovsmän bidragit, att betrakta som samarbetsverk ("oeuvre de collaboration"), vilket tillfaller dem gemensamt. Endast om verket består av skilda konstarter får var och en utnyttja sitt bidrag separat och detta endast i den mån det inte skadar utnyttjandet av det gemensamma verket. Starka band har således knutits mellan samarbetande upphovsmän ("collaborateurs, co-auteurs") i fransk rätt.⁷

I anslutning härtil har även införts en regel enligt vilken vissa slags medarbetare i en film presumeras vara medupphovsmän.⁸ Denna presumptionsregel, vilken bland andra nämner filmregissören ("le réalisateur"), synes ha åstadkommit en viss förvirring i doktrinen vid diskussionen av en teaterregissörs eventuella upphovsrätt till sin uppsättning av en pjäs.

Två andra typer av rättsförhållanden mellan flera upphovsmän till ett och samma verk, nämligen sammansatta verk ("oeuvre composite") och kollektiva verk ("oeuvre collective"), infördes i lagen. Åtminstone "oeuvre composite" har betydelse i hithörande sammanhang.

"Oeuvre composite" karaktäriseras av, att ett redan existerande verk kommit att inneslutas i ett nyskapat verk utan att samarbete mellan parterna föreligger.⁹ I detta begrepp innefattas såväl exempelvis en antologi, där äldre verk i sin helhet kommit att upptas i ett nyskapat verk, som till exempel en bearbetning, vilken innebär en intellektuell omformning av det tidigare existerande verket. Kategorin kallas även "oeuvre dérivée".¹⁰ Ett sammansatt verk tillhör det nya verkets skapare med förbehåll för upphovsrätten till det tidigare originalverket.¹¹

Vid första påseende kan det synas, som om sistnämnda regel innebär en viss dominans för den senare upphovsmannen till det sammansatta verket. Man bör emellertid tänka sig in i, vad regeln i grunden innebär. Den stadgar ett beroendeförhållande mellan upphovsmännen för ett utnyttjande av det sammansatta verket, medan den lämnar var och en frihet att självständigt ut-

⁷ Art. 9, st 1 och art. 10. Här skiljer sig fransk rätt från såväl tysk, som skandinavisk rätt, där banden mellan samarbetande upphovsmän jämförelsevis kan betecknas som svaga. Se härom även Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 37.

⁸ Art. 14. Om filmrätten i 1957 års lag, se Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 54-56. Genom 1985 års lag har regeln utvidgats till att avse audiovisuella verk generellt ("oeuvre audiovisuelle"), se härom Colombet, nr 111. Härvid har även följande tillägg gjorts: "Lorsque l'oeuvre audiovisuelle" est tirée d'une oeuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'oeuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'oeuvre nouvelle." (När det audiovisuella verket hämtats från ett tidigare verk eller från ett scenario, som ännu är föremål för skydd, är upphovsmännen till originalverket att jämställa med upphovsmännen till det nya verket. Egen översättning.) Detta torde innebära, att man vid detta slags verk delvis har anledning att frånga presumptionsregeln.

⁹ Art. 9, st 2. Se härom, Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 37.

¹⁰ Colombet, nr 115.

¹¹ Art. 12. Något förvånande har denna kategori gjorts till föremål för dubbelreglering. Redan i art. 4 beskrivs dessa slags verk i mer konkreta termer och stadgas samma rättsföljd som enligt art. 12 gäller för "oeuvre composite".

nyttja sina delar. Detta, som kan synas som en självklarhet, när det gäller originalverket, kan många gånger vara förenat med en faktisk omöjlighet avseende det sammansatta verket, exempelvis då detta utgör en intellektuell bearbetning, så som en översättning, av originalverket. I själva verket innebär regeln således endast en begränsad rätt för bearbetaren till det sammansatta verket. Detta kan jämföras med det ovan beskrivna samarbetsverket, där upphovsmännen är beroende av varandra såväl vad avser helheten som med visst undantag, även när det gäller ett utnyttjande av det egna bidraget.

Ett rättsfall, som illustrerar gränsdragningen mellan samarbetsverk och sammansatta verk refereras av Colombet. Det avser operan "Le Prince Igor". Denna opera hade kompositören Borodine påbörjat en tid före sin död och lämnat efter sig i ofullständigt skick. Denna fullföljdes av två av Borodines elever, Glazounov och Rimsky-Korsakov. Sedermera hävdade Glazounovs änka, att hon ensam hade upphovsrätten till verket. Enligt Colombet uttalade domstolen (Cour de Paris, 8 juin 1971), att verket var att betrakta som sammansatt med avseende på relationerna mellan Borodines respektive de två elevernas bidrag, medan det var att betrakta som samarbetsverk med avseende på relationerna mellan Glazounov och Rimsky-Korsakov. En prövning i kassationsdomstolen innebar inte någon ändring.¹²

En tredje form av rättsförhållande mellan samverkande upphovsmän infördes även i 1957 års lag. Utgångspunkten härför utgöres av att de samverkande åstadkommit ett kollektivverk ("oeuvre collective"). Termen "collective" användes tidigare för att beskriva verk sammansatta av i och för sig urskiljbara bidrag av ett antal författare till biografier, lexikon, etc. Den person som organiserat verksamheten ansågs härigenom rättsligt sett ha åstadkommit vad som i gällande rätt skulle betecknas som ett "oeuvre composite".¹³ I 1957 års lag karaktäriseras detta slags verk i stället av att de samverkande upphovsmännens bidrag inte kan särskiljas ur helheten. Vidare skall det ha skapats på initiativ av en person, fysisk eller juridisk, i vars namn publicering sedan sker. Upphovsrätten till ett sådant verk tillkommer den fysiska eller juridiska person i vars namn det publicerats.¹⁴

¹² Colombet, nr 116. (Appellationsdomen är refererad i Recueil Dalloz 1972, p. 283 med kommentar av advokaten Edelman. Den har även kommenterats av Desbois i Rev. trim. de Droit comm., 1973, p. 258 (268-272). Vidare behandlas den av Guillot under rubriken "Les oeuvres composites par comparaison avec les oeuvres de collaboration", s 162-166.) Cour de cassation 14 novembre 1973, Gazette du Palais, 1974. I. p. 94-95. Här har fallet återgivits på ett komprimerat sätt anpassat till dess begränsade syfte i denna framställning. (Om detta fall, se vidare nedan, § 17 not 11.)

¹³ Renouard II, s 320-321- Blanc, s 27-28. Blanc skriver apropå "ouvrages" som tillkommit kollektivt, "collectivement": "Seulement il faut observer que, dans ces sortes d'ouvrages, celui sous le nom duquel ils ont été publiés n'est auteur que pour l'ensemble de l'oeuvre composée par ses ordres et sous sa direction." Blanc, s 28. Båda termerna "collective" och "composite" (- "composé") användes således på ett beskrivande sätt i äldre doktrin. Som rättsbegrepp fanns de, skulle man kunna säga, latenta redan i den äldre rätten.

¹⁴ Art. 9, st 3 och art. 13. Se härom, Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 37-39.

Jämförelsevis framstår kollektivverket numera som ett specialfall av samarbetsverk, där skillnaden i första hand utgörs av det sätt på vilket man valt att publicera verket.¹⁵ Lagstiftaren synes dock närmast ha åsyftat en viss sorts anonyma verk, såsom t ex lexikon och encyklopedier.¹⁶ Enligt Colombet har domstolarna även på ett restriktivt sätt markerat gränserna för denna kategori, medan doktrinen inte avvisat tanken på en generell tillämpning härav vid anställningsförhållanden, när helhetsresultatet modifierats av någon *särskild* utanför lagarbetet stående person (inom företaget).¹⁷ När en nutida koreograf eller regissör åstadkommer ett skådespel under medverkan av ensemblen, skulle kollektivverket enligt sistnämnda synsätt kunna vara ett tänkbart instrument för att avgöra deras inbördes rättsförhållanden.

Den efter sekelskiftet vanliga indelningen av upphovsrätten i en ideell del ("droits moraux") och en ekonomisk del ("droits patromoniaux") upprätthålls även i 1957 års lag.¹⁸ Den förstnämnda beskrivs som knuten till upphovsmannens person.¹⁹ Den ekonomiska delen består av *dels* uppföranderätten ("le droit de représentation"), *dels* mångfaldiganderätten ("le droit de reproduction").²⁰ Sistnämnda uppdelning är densamma som i revolutionslagarna. Innebörden i rättigheterna har dock förändrats successivt. Beträffande uppföranderätten kom inledningsvis fler faktiska förfaranden att omfattas av skyddet, vilket ursprungligen instiftats till förmån för talteaterns dramatiker. Dessa förfaranden är av intresse när det gäller att bestämma omfattningen av skyddet för koreografiska verk.²¹ Senare gjorda förändringar har närmast varit föranledda av den tekniska utvecklingen, d v s avsett skilda tekniska förfaranden med ett verk. Dessa förändringar influerar inte nämnda fråga.

Upphovsrätten i 1957 års lag kom att omfatta följande förfaranden:

Direkt kommunikation av verket till publiken, särskilt medelst offentlig recitation, lyriskt framförande, dramatiskt uppförande, offentlig visning, spridning genom vilken process som helst av ord, ljud eller bilder, offentlig projektion. Överförande av ett radioutsänt verk medelst en högtalare och eventuellt medelst en televisionsskärm placerad på ett offentligt ställe.²²

¹⁵ Jfr Savatier, s 8-11, samt nedan § 17.

¹⁶ Uttalandena av lagstiftaren har hämtats från Colombet, nr 117.

¹⁷ Colombet, nr 118. Jfr Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 39, där lagarbetarnas bidrag beskrivs som byggstenar över vilka initiativtagaren bör kunna förfoga utan hänsyn till t ex oförändrat återgivande.

¹⁸ Se härom Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 39-42.

¹⁹ Art. 6. Se härom Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 42-48.

²⁰ Art. 26. Se härom Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 48-52.

²¹ Jfr ovan §§ 13 och 14.

²² Art. 27. Till följd av teknikens utveckling har denna regel fått en delvis förändrad lydelse genom lagen 3.7.1985. Se härom Colombet, nr 195-202.

En likhet i jämförelse med skandinavisk rätt och en skillnad i förhållande till tysk rätt, är att lagstiftaren inte relaterat de skilda förfarandena till särskilda verkskategorier.²³ Detta blir således domstolarnas uppgift att avgöra. Det är därför inte möjligt att enbart med stöd av lagtexten avgöra huruvida ett koreografiskt verk är skyddat enbart mot dramatiska uppföranden ("représentations dramatiques") eller dessutom mot lyriska framföranden ("exécutions lyriques") eller kanske till och med mot offentliga visningar ("présentations publiques").²⁴ För att avgöra detta krävs att verkskategorin som faktiskt och rättsligt fenomen ställs mot de skilda förfarandena.

²³ Jfr nedan §§ 32 och 38. I detta sammanhang skall påpekas, att registrerandet av texten balett på film enligt art. 28 är att hänföra till "droit de reproduction".

²⁴ Om "dramatique" som bestämning till uppföranderätten se hänvisningarna i not 21.

§ 16 Koreografi och verk av samarbete, "oeuvre de collaboration"

Begreppet "oeuvre de collaboration" svarar mot behovet att reglera förhållandet mellan flera upphovsmän, som gemensamt åstadkommit ett skyddat verk. Grunden härför är, att verket utgör en helhet och att det därför inte är tillfyllest, att var och en av upphovsmännen har en självständig rätt till sin del, utan att de upphovsrättsligt sett bör stå i ett beroendeförhållande till varandra. Man kan t ex anse, att en kompositör, som i samarbete med en koreograf åstadkommit en balett, inte skall kunna utnyttja musiken till att härmed – tillsammans med en annan koreograf – åstadkomma en annan balett.

Begreppet "oeuvre de collaboration" uppkom tidigt i rättsutvecklingen. Av särskilt intresse synes det ha blivit, när man via författarnas ensamrätt att låta uppföra sina verk kom att fokusera komplexiteten hos ett *iscensatt* dramatiskt verk. Som vi sett i tidigare avsnitt kom även koreografin att betraktas som en del av iscensättningskonsten. Detta medförde, att rättsfrågor avseende koreografi kunde sammanfalla med frågan om "collaboration". Rättsligt sett förefinnas emellertid ett behov att särskilja dem. Även om en koreograf inte anses böra stå i ovan exemplifierade beroendeförhållande till en kompositör, kan han anses böra ha rätt att bestämma om själva koreografin. I detta avsnitt avses därför i första hand att *systematiskt* klargöra rättsfrågorna om "collaboration", respektive upphovsrätt över huvud, avseende koreografi.

I de tidigaste rättskällorna synes själva samarbetet som sådant utgöra det väsentliga kriteriet på "oeuvre de collaboration", d v s endast upphovsmän, som i verkligt *samarbete* åstadkommit en helhet, ansågs böra stå i rättsligt beroendeförhållande till varandra.¹ Samtidigt med att man började se dramatiska verk mera som sceniska än litterära prestationer, kom emellertid tyngdpunkten vid denna bedömning att förskjutas och läggas på helheten hos verket. Med stöd av helhetsbedömningen kunde man upprätthålla ett beroendeförhållande även mellan upphovsmän till verk sammansatta av olika konstarter. Detta skedde genom att man som medupphovsman "collaborateur" endast avsåg den som bidragit till helheten med ett fundamentalt element, vilket inte kunde frångöras verket, utan att nämnda helhet gick förlopad.² Man talade om *odelbarheten* hos verket ("l'indivisibilité").³

¹ Blanc, s 88-90, 220, 223.

² Grente beskriver detta under rubriken "Av vad består det dramatiska samarbetet", s 59-62, som "en *skapande* insats för helheten". (Grente förefaller härigenom sammanfatta den generella bedömningen av elementets betydelse i förhållande till det helhetsverk i vilket det ingår

Även om innebörden i nämnda förskjutning här inte kom till något definitivt avgörande, framgår den ändå tydligt av uttalandena i en tvist 1893 mellan en librettist/pantomimiker (i en och samma person) samt en kompositör, rörande ett eventuellt samarbete till ett pantomimiskt verk.⁴

I detta fall hade en pantomimiker vid namn Galipaux sökt skapa en genre avsedd huvudsakligen för underhållning i Paris' salonger. Denna, som han kallade "le monomime", utgjorde en pantomim med bara en roll. Vid en av sina första produktioner, "Une Soirée chez le Sous-Préfet" bad han en kompositör vid namn Thomé delta i arbetet. Detta verk uppfördes av Galipaux och Thomé själva, först på en boulevardteater med stor succé och därefter företrädesvis mot betalning på privata fester. Efter en tid fungerade inte samarbetet längre, utan Galipaux krävde av Thomé att utfå partituret. Alternativt önskade han tillstånd att mima verket till en annan musik. Frågan blev till att börja med föremål för behandling hos "La Société des auteurs dramatiques", till vilken förening verket anmälts med både Galipaux och Thomé som upphovsmän. Trots att man från föreningens sida föreslog en lösning, fördes frågan under domstols prövning.

Le Tribunal civil de la Seine uttalade i sin dom 19 juni 1893 bland annat följande.

Om verket vore att betrakta som gemensamt och odelbart, skulle Thomé inte ha rätt att innehålla partituret och Galipaux inte ha rätt att mima verket offentligt till någon annan musik. Vid sin bedömning av verket framhöll domstolen, att aktörens spel utgjorde det huvudsakliga och grundläggande elementet, som gav verket dess värde, och att såväl temat som musiken var av underordnad betydelse. Vidare framhölls, att det var Galipaux, som, genom att själv spela den scen till vilken han skapat och skrivit motivet, gjort succé därmed. Under dessa omständigheter ansåg domstolen, att musiken, hur den

och den konkreta bedömning av upphovsmannens insats som självständig och skapande, vilken är nödvändig för att han över huvud ska bli betraktad som upphovsman.)

³ Uttrycket "odelbar" erhöll en dubbel funktion, *dels* som kriterium på här beskrivna sätt, *dels* som rättsligt begrepp avseende upphovsmännens inbördes rättsförhållanden. Pouillet, Nr 106, 115. Grente, s 63, 67. Inledningsvis skriver Grente: – Var och en av upphovsmännen har en lika och odelbar rätt till det gemensamt skapade verket. – Längre fram i samma avsnitt skriver han: – I första hand framgår tydligt, att odelbarhet bara tillhör verk, som verkligen är frukten av ett samarbete och utgör en helhet. Ett dramatiskt-musikaliskt verk, t ex, är odelbart, om det har producerats gemensamt, under gemensam inspiration, och om ord och musik inte kan skiljas åt utan att verkets individualitet går förlorad. Om däremot musiken bara tjänar som ackompanjering till vissa sceniska spel och kan tas bort, utan att helheten i ett dramatiskt verk upphör att existera, är det en annan sak. – (Egen översättning.) Här sammanfattar han således odelbarheten och själva samarbetet. (Jfr not 2.) Detta sker även fortsättningsvis i doktrinen. Man skiljer t ex mellan "l'indivisibilité absolue", som utmärker att alla delar i ett gemensamt verk utförts tillsammans och "l'indivisibilité relative", som utmärker att arbetet med de olika delarna i ett gemensamt verk fördelats mellan upphovsmännen. Desbois, nr 135.

⁴ Tribunal civil de la Seine, 17 juni 1893 – Galipaux c. Thomé. Fallet refererades bland annat i Ann.Prop.Ind., 1895, s 342, varifrån nedanstående redogörelse är hämtad. Försättningsvis refereras till målet med titeln "Une Soirée chez le Sous-Préfet".

än utformats i förhållande till den mimade scenen, förblev endast en accessoar här till. Följaktligen ansågs ett ömsesidigt oberoende föreligga mellan upphovsmannen till librettot och kompositören till musiken. Galipaux ansågs således inte ha rätt i sitt krav på att utfå partituret, men väl ha rätt att uppföra "monomimen" till vilken musik han ville. Även skadeståndsanspråk från vardera sidan ogillades.

Domen blev föremål för överklagande "appel" från Thomés sida. Substitut du Procureur général⁵ i appellationsdomstolen, Bonnet, föreslog ett upphävande av domslutet.

Bonnet hävdade, att le Tribunal gjort fel, då den, i stället för att fästa avseende vid det ömsesidiga utväxlandet av idéer och inspiration, vilket gjorts i tidigare praxis, undersökt karaktären och betydelsen av samarbetet, som om detta vore rättsligt relevant. Han ansåg vidare, att det inte var en konsekvens av den uppställda principen att betrakta musiken enbart som en accessoar. I stället framhöll Bonnet ömsesidigheten och enhetligheten i det företagna samarbetet.⁶

Strax innan appellationsdomstolen skulle döma i målet förlikades parterna.⁷

Även tidigare hade man emellertid ur en annan synvinkel nödgats undersöka karaktären hos de lämnade bidragen till ett helhetsverk. Dessa kunde nämligen utgöra bidrag, som inte alls medförde upphovsrätt utan endast en rätt till betalning för nedlagt arbete, något som – beroende på de ställda yrkandena – kunde inverka på utgången i målet. Detta skulle i och för sig ha kunnat innebära, att en rättsfråga om "collaboration" redan från början kunnat komma att sammanfalla med den fundamentala frågan, om upphovsrätt för koreografi förelåg över huvud taget. Det banbrytande rättsfallet "Cosmopolitana" var emellertid inte av denna karaktär.⁸ I stället skall det sagda illustreras med stöd av ett fall angående bearbetningen av den balett i vilken divertissementet "Cosmopolitana" orättmätigt införts. Detta var den av Marius Petipa år 1859 i St Petersburg skapade baletten "Le Marché des

⁵ "Procureur général" är en offentlig funktionär, som för talan vid bl a "la cour de cassation" och vid "les cours d'appel". Ersättare för P.g. kan vara "Avocat général". "Procureur de la République" är motsvarande funktionär vid "les tribunaux de grande instance et d'instance". "Substitut" är vikarie.

⁶ "Est-ce que dans sa partition le musicien n'a pas écrit des valse aux endroits du livret où l'acteur mime un personnage qui valse? Est-ce qu'il n'a pas noté des airs connus aux passages où le mime reproduit le jeu des chanteurs entendus dans le salon du Sous-Préfet? Et pensez-vous que la mimique seule aurait pu révéler aux spectateurs les airs mimés par le mime si le musicien n'avait pas chanté pour lui? Ibid. s 348.

⁷ Ibid. s 350. Angående "collaboration" beträffande två mimiska dramer, ("Le Fabricant de Masque" och "La Cage") mellan författaren till temat eller motivet och skaparen av det mimiska agerandet, se Tribunal de grande instance de Paris 11 décembre 1968, Jodorowsky c. Marcel Mangel dit Marcel Marceau, R.I.D.A. Nr 61, p. 106-109. Om detta fall, som tillika berör förhållandet idé-form, se nedan § 17.

⁸ Se ovan § 14.

Innocents", en balett, som enligt danskonsthistorikern Ivor Guest gjorde mer väsen av sig i rättssalarna än på teatern.⁹

Enligt rättsfallsreferatet hade denna balett anpassats till Parisoperans scen av René Lordereau, vilken av denna anledning krävde att bli betraktad som "collaborateur" samt att hans namn i sådan egenskap skulle anges på affischen till föreställningen. Domstolen betraktade emellertid Lordereaus arbete som sekundärt, varför det inte kunde medföra de begärda rättigheterna utan endast en rätt till skälig ersättning.¹⁰

Lordereaus insats bestod enligt Guest av att han översatt Petipas scenario.¹¹ Upphovsrätt fanns vid denna tid även för översättningar.¹² Här var det emellertid fråga om ett stumt spel, vilket förmodligen var orsaken till att i rättsfallsreferatet i stället användes uttrycket "... i samverkan med författaren ha arbetat med anpassningen till en annan scen av ett dramatiskt arbete sådant som en balett ...".¹³

Fallet framstår som svårbedömt. Antingen kan man se det så, att i det konkreta fallet Lordereaus insats bedömts vara så osjälvständig i förhållande till Petipas, att ingen upphovsrätt alls ansågs föreligga. Eller också kan man se det så, att *översättningen av ett scenario* till ett stumt spel *generellt sett* inte är av den karaktären, att det bör tillerkännas uppföranderätt.

I ett mål om "collaboration" kan således finnas en generell bedömning av samarbetet, som inte har att göra med helheten hos verket, utan är en bedömning av huruvida insatsen i fråga över huvud taget är föremål för upphovsrättsligt skydd.

Vid bedömningen av vilka upphovsmän, som med utgångspunkt från helheten eller odelbarheten hos ett iscensatt verk, bör anses ha rätt som "collaborateurs" tog man, som framgår redan av fallet rörande "Une Soirée chez le Sous-Préfet", stöd i de skilda teatrala genrerernas uppbyggnad. Ett element, som var betydelsefullt i en genre, kunde vara mindre betydelsefullt i en annan och således medföra rätt som "collaborateur", beroende på i vilken typ av helhetsverk det ingick.

Detta synsätt synes ha fått en näst intill avgörande betydelse, när frågan om koreografens roll som "collaborateur" för första gången blev föremål för rättslig prövning. Detta skedde 1911 och rörde den på Parisoperan produce-

⁹ Guest, *The Ballet of the second Empire 1858-1870*, s 47.

¹⁰ Tribunal civil de la Seine, 29 mars 1861, Lordereau c. Royer (direktör för Parisoperan) et Petipa. *Ann.Prop.Ind.*, 1861, p. 288. Fortsättningsvis benämns fallet "Le Marché des Innocents". Pouillet nämner detta fall utan närmare kommentar under rubriken "Fall där "collaboration" avvisats", Nr 107 ter. Grente, nämner det under rubriken "Av vad består det dramatiska samarbetet", s 59-60. Under denna rubrik behandlar han även fallet rörande "Une Soirée chez le Sous-Préfet", s 60-61. Härav framgår hans ovan i not 2) beskrivna syn på samarbetskriteriet.

¹¹ Guest, *The Ballet of the second Empire 1858-1870*, s 47-48.

¹² Pouillet, 1908, Nr 806.

¹³ *Ann.Prop.Ind.*, 1861, p. 288. (Egen översättning.)

rade baletten "La Fête chez Thérèse".¹⁴ Librettot var författat av Catulle Mendès, vilken dock avlidit vid tiden för tvisten. Musiken var gjord av Reynaldo Hahn och koreografin av Madame Stichel. Stichel, som var anställd som balettmästarinna på operan, hade underrättats om att hennes namn inte skulle förekomma på affischen till föreställningen. Hon vände sig då till la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, i vilken hon var medlem. Föreningen hänvisade emellertid till sina statuter, enligt vilka ett verk inte skulle uppföras på Operan under namnet på en person, som hade sin anställning på denna teater.¹⁵ Hon framställde även sina krav direkt till Hahn och änkan efter Catulle Mendès. Madame Mendès bestred emellertid dessa under hänvisning till nyssnämnda statuter. Av denna anledning inleddes tvisten. Efter att inledningsvis ha diskuterat Stichels anställningsförhållanden respektive de anförda statuterna uttalade domstolen bl a följande.

När det rör sig om ett divertissement, inskjutet i en opera, kan balettmästaren eller balettmästarinnan tvivelsutan inte påfordra en verklig rätt till samarbete ("collaboration"). Det behandlade ämnet i ett sådant divertissement, för övrigt av kort varaktighet, är dessutom i allmänhet banalt och talar till ögat, medan det lämnar själen oberörd. Endast sällan innebär den en ny tanke, och vid arrangerandet av divertissementet inskränker sig balettmästarens roll till att använda musiken som den är.

När det emellertid är fråga om en så kallad "ballet d'action", som redan i sig själv utgör en pjäs, uppställer den samma nivå i fråga om klarhet och intresse som vilket annat slag av pjäser som helst. De mimade scenerna antas då, liksom de dansade, en alldeles särskild betydelse. För att fånga åskådarnas uppmärksamhet är det nödvändigt, att balettmästaren, vilken – hur än librettisten utvecklat sitt scenario – inte längre är en enkel iscensättare, rådbär sin hjärna så att det fysionomiska spelet, ställningarna och gesterna hos huvudrollsinnehavarna återger vilja, avsky, likgiltighet, upprördhet, koketteri, beundran, d v s de olika känslor, som skall förnimmas av de personligheter, som de föreställer. Varken musiken eller textboken skulle kunna resultera i ett intresse för det sceniska, utan detta förutsätter, att balettmästaren ur scenariot drar nya tankar, originella situationer, att han ber kompositören om några takter mer eller mindre, eller till och med förmår honom att modifiera rytmen i någon del av partituret.¹⁶

Avslutningsvis konstaterade domstolen, att Stichel uppfyllt denna sin uppgift och att hon därigenom aktivt bidragit till balettens succé.

¹⁴ Tribunal civil de la Seine, 10 février 1911. Demoiselle Stichel c. Veuve Catulle Mendès et Reynaldo Hahn. Fallet refererades bland annat i Gazette du Palais 1911. I. s 193, varifrån nedanstående redogörelse är hämtad. Fallet benämns fortsättningsvis "La Fête chez Thérèse".

¹⁵ "La Fête chez Thérèse", 1910, var Stichels enda produktion på Parisoperan. Hon knöts till operan 1909 och drog sig tillbaka redan året därpå. Det kan vara av intresse att notera, att baletten i Frankrike vid denna tid, tack vare inflytandet från "Ballets Russes", var på väg ur sin stora nedgångsperiod från 1870 och framåt. Reynaldo Hahn kom kort efter denna produktion att komponera musiken till "Dieu Bleu" åt "Ballets Russes". Guest, Baletten på Parisoperan, s 152, 333.

¹⁶ (Egen översättning.) Källa, se not 14.

Stichel tillerkändes här efter 1/3 av den vinst, som upphovsmännen erhöll från föreställningarna, 1/6 av vinsten från försäljningen av partituret, rätt att förekomma på såväl affischerna som partituret och textboken i omedelbar anslutning till namnen på librettisten och kompositören.¹⁷

Domen blev föremål för appell. Appellationsdomstolen, Cour d'appel de Paris, uttalade bland annat följande.¹⁸

Stichel var anställd som balettmästarinna på Operan, när "La Fête chez Thérèse" antogs på denna teater. Hon erhöll därvid av direktören uppdraget att iscensätta verket. Även om Mendès' änka och Hahn godkänd detta, kan godkännandet inte betraktas som ett medgivande till att Stichel skulle bli medupphovsman till verket. Även om det manuskript, som Stichel uppvisat, ger uttryck för hennes skicklighet, när det gäller att översätta Mendès verk i pantomimer och danskompositioner, är det därmed inte säkert att hon inte erhållit även den koreografiska idén från Mendès, vilken i sitt verk på ett precist sätt reglerat minsta detalj, samt från Hahn, vilken i sitt partitur givit preciserande påpekanden och förklarande råd.

Under dessa faktiska omständigheter framstår Stichels koreografiska verk, vilket rent faktiskt kan vara föremål för en självständig äganderätt och vars utförande ingick i hennes funktioner som anställd balettmästarinna på Operan, närmast som ett sidordnat arbete med bearbetning för scenen ("adaption scenique") av ett verk, som behåller sin egen enhetlighet. Även om koreografin tjänar samma ändamål som librettot och partituret är den inte en integrerad del härav utan kan varieras i händerna på en annan balettmästare.

Koreografin hade således inte blivit ett samarbetsmoment ("élément de collaboration") i förhållande till vare sig librettisten eller kompositören utan medgivande av dessa.¹⁹

Även om underinstansens dom förkastades av appellationsdomstolen, har densamma blivit föremål för större uppmärksamhet i doktrinen än den högre instansens dom.²⁰ Detta kan förklaras med att sistnämnda domstol egentligen inte underkände det resonemang, som var principiellt intressant i underinstansens dom, nämligen att koreografin i genren "ballet d'action" var av en sådan betydelse, att den var att betrakta som ett grundläggande element i helheten. Överinstansen betonade i stället de särskilda omständigheterna i målet, d v s att koreografen som anställd på teatern utfört koreografin på ett redan bestående enhetligt verk. Därmed kom koreografin att framstå som en bearbetning. Att observera är härvid, att domstolen påpekade, att koreografin i sig kunde vara föremål för en självständig rätt.

¹⁷ Det bör observeras, att dessa rättigheter inte är förenliga med gällande rätt. Beroendeförhållandet mellan "coauteurs" till verk bestående av skilda konstarter är enligt artikel 10 i 1957 års lag inskränkt till *dels* att de vid oenighet kan utverka rättens tillstånd att uppföra helhetsverket, *dels* att de inte får använda sina delar så att de därigenom skadar helhetsverket.

¹⁸ Cour de Paris, 5 juillet 1919. Mendès et Hahn c. Stichel. Domen refererades bland annat i Droit d'Auteur, 1920, s 33, varifrån nedanstående, delvis refererade, delvis egenhändigt översatta passager är hämtade.

¹⁹ Se not 18.

²⁰ Se rättsfallsförteckningen.

Samarbetskriteriet har således även vad man förenklat skulle kunna beteckna som en tidsaspekt. En bearbetning av ett redan existerande verk måste – om det skall utnyttjas utanför den privata sfären – visserligen ofta ske i samråd med upphovsmannen till originalverket, men ger inte bearbetaren rätt som medupphovsman. Däremot kan bearbetningen innefatta en självständig rätt till den egna insatsen. Detta förutsätter för det första att denna generellt sett kan anses vara föremål för upphovsrätt. För det andra krävs, att bearbetningen sker tillräckligt självständigt så att den gjorda insatsen kan betraktas som skapande.²¹

I den nyss nämnda domen, påpekades särskilt, att koreografi generellt sett kunde vara föremål för upphovsrätt. När det däremot gällde koreografens självständiga skapande uttryckte sig domstolen mera tveksamt. Denna fråga ställdes dock aldrig på sin spets.

I mitten av 1950-talet uppstod en tvist, där just bedömningen om medarbetarnas insatser i det särskilda fallet var att betrakta som självständigt skapande, blev avgörande för frågan om upphovsrätt och därmed även för frågan om "collaboration".²² Bland dessa medarbetare fanns en koreograf.

Tvisten rörde en pjäs "Le Jeune Homme et la Mort",²³ som enligt sin upphovsman, Jean Cocteau, utgjorde en mimodram, där pantomimen drev sin stil ända intill dans. Koreografin var till icke obetydande del gjord av Roland Petit till musik av Johann Sebastian Bach. Kärande var direktören för Théâtre des Champs-Élysées, Eudes. Pjäsen hade uruppförts på nämnda teater. Eudes, som instämde en rad motparter, gjorde gällande upphovsrätt, förutom till dekor och kostymer, till koreografin. Av denna anledning uppkom diskussion om upphovsrätten, bland annat till såväl helheten i pjäsen som till koreografin som sådan. Målet dömdes av Tribunal civil de la Seine 2.7.1958 med Eudes som tappande part.²⁴ Domstolen ansåg Jean Cocteau som ensam upphovsman till pjäsen, något som inte upphävdes av Cour

²¹ Desbois kan sägas precisera vad som här förenklat kallats tidsaspekten, när han skriver följande: Det är således på den *ömsesidiga inspirationen* och kontrollen, som samarbetskriteriet är häktat. Desbois, nr 133. (Egen översättning.) Detta torde tolkas så, att delarna till helhetsverket inte behöver komma till samtidigt, utan inspirationen och kontrollen kan ske med avseende på den slutliga helheten. Delar eller element, som tillförts efter det att en helhet fullföljts, kommer därmed att falla utanför själva samarbetet. Om skillnader i rätten till ett "oeuvre de collaboration" respektive "oeuvre dérivée, se ovan § 15. Med hänvisning till appellationsdomstolens dom påpekar Chartier, att "collaboration" mellan kompositör, librettist och koreograf torde vara sällsynt just till följd av att kompositören och librettisten ofta samarbetar för att åstadkomma ett gemensamt verk utan att därvid bekymra sig om själva stegkompositionen. (Chartier skrev om kompositörens rättigheter 1923.) Chartier, s 235-237.

²² Tribunal civil de la Seine, 2 juillet 1958. Eudes c. Babilée et autres. Fallet refererades i Juris Classeur Périodique, 1958.II.10762.

²³ Nedan har fallet denna benämning.

²⁴ Juris Classeur Périodique, 1958.II.10762.

d'appel de Paris, där målet dömdes 8 juni 1960.²⁵ Beträffande helheten i pjäsen uttalade Avocat général Combaldieu bland annat följande.

Visst kan balett vara, är vanligtvis, "une oeuvre de collaboration". Men, i detta särskilda fall framstår Jean Cocteau som ensam upphovsman, bortsett från den musikaliska delen. Hans universalgeni på det litterära och konstnärliga området (antingen det är fråga om teater, film, koreografi o s v) tillåter honom detta så sant ganska ovanliga kraftprov.²⁶

Vidare beskriver Combaldieu hur detta universalgeni får övriga medarbetare att framstå enbart som uttolkare av dess intentioner.

Nyssnämnda förhållande återverkade helt konsekvent på såväl frågan om "collaboration" som på frågan om en eventuell upphovsrätt till koreografin som sådan. Här om uttalade Combaldieu bland annat följande.

Om det finnes en ägare till koreografin (och det är känt att författarföreningen är fientlig mot detta principerkännande, mot detta söndersmulande av den konstnärliga äganderätten, som hitintills erkänts endast upphovsmannen till innehållet respektive musiken), skulle det för övrigt vara Roland Petit och inte Eudes, som vore det. – Roland Petit har emellertid inte begärt något, han har inte misstagit sig därvidlag, han har riktigtvis ansett att hans roll var den tekniske rådgivarens – Jean Cocteau hade valt just honom därför att han lyssnade till honom och översatte honom i dansens språk.²⁷

I detta fall ansågs således en brist på skapande insats föreligga, något som samtidigt avgjorde bedömningen av såväl frågan om rätten till helheten som rätten till de skilda delarna.²⁸

Utifrån ovan presenterade fall kan fyra olika bedömningar av en fråga om eventuell "collaboration" utkristalliseras. Detta skall illustreras med hjälp av en skiss.

²⁵ Cour de Paris, 8 juin 1960. Eudes c. Jean Cocteau et autres. Juris Classeur Périodique, 1960.II.11710. Eftersom principfrågan bedömdes på likartat sätt i såväl under- som överinstansen görs inte alltid någon specifik åtskillnad häremellan vid referenser till fallet nedan i texten. Jfr not 23.

²⁶ Ibid. Conclusions, Avocat général Combaldieu, (I, C, § 1er). (Egen översättning.) Jfr not 5.

²⁷ Ibid. § 4. (Egen översättning.)

²⁸ Detta fall berör samtidigt förhållandet mellan rätten till en idé respektive rätten till dess formgivning, se vidare härom nedan, § 17.

Bedömningar av samarbets- odelbarhetskriterierna vid "oeuvre de collaboration" avseende sceniska verk.

Rättslig situation vid eventuellt uppvisade brister vid kriteriebedömningen.

1) Odelbarhetskriteriet – generell bedömning med utgångspunkt från genren avseende hur insatsen förhåller sig till helheten

Till insatser, som inte uppfyller kravet på odelbarhet, kan en självständig rätt föreligga. (Ex. musiken i "Une Soirée chez le Sous-Préfet")

2) Samarbetskriteriet – generell bedömning av huruvida insatsen som sådan är föremål för upphovsrätt/uppföranderätt

Till insatser, som generellt sett inte medför upphovsrätt, föreligger endast rätt till ersättning för det nedlagda arbetet. (Ex. Översättningen av scenariot i "Le Marché des Innocents".)

3) Samarbetskriteriet – särskild bedömning huruvida insatsen i det konkreta fallet medför upphovsrätt

Till insatser, som till följd av sin osjälvständighet i det konkreta fallet inte medför upphovsrätt, föreligger endast rätt till ersättning för det nedlagda arbetet. (Ex. Koreografin, dekoren m m i "Le Jeune Homme et la Mort".)

4) Samarbetskriteriet – särskild bedömning av själva samarbetet i det konkreta fallet

Till insatser, som bidragit till en helhet utan att samarbete i egentlig mening förekommit, kan finnas en självständig rätt. Denna blir då närmast att hänföra till kategorin "oeuvre composite". (Ex. Koreografin i "La Fête chez Thérèse" – appellationsdomen.)

Att observera är, att ett bidrag till ett sceniskt verk inte får brista vid någon av dessa bedömningar, om det ska vara att betrakta som "oeuvre de collaboration".²⁹

Att observera är vidare, att eventuella brister, beroende på deras art, kan få skilda rättsliga konsekvenser. Detta måste beaktas särskilt, när man söker dra rättsliga konsekvenser av den rikhaltiga rättspraxisen om "oeuvre de collaboration".³⁰

²⁹ Dekor och dräkter har i förhållande till helheten i genrererna "oeuvre lyrique" (operan "La Dame Espagnole et le Chevalier Romain") och "ballet" (baletten "Gala") bedömts vara fränskiljbara, d v s ha karaktären av accessoarer till helhetsverket, Cour de cassation 5 mars 1968, Salvador Dali c. Théâtre Royal de la Monnaie, Béjart, Huisman et autres. R.I.D.A. Juillet, 1968, p. 172-173. I en dansrevy, "Hollywood Paradise", ansågs även de sånger, som specialskrivits för denna som, delar av vilka helhetsverket, revyn, bestod. Tribunal de grande instance de Paris, 21 mars 1985, Cyril Assous et Pierre Grosz c. Roland Petit, Antenne 2 et SACEM-SDRM. R.I.D.A. 125, juillet 1985, p. 185-187. (Här var även fråga om inspelning, jfr § 15, not 8.)

³⁰ Dessa nyansskillnader i kriteriebedömningen synes inte alltid vara beaktade vid kommentarer i doktrinen till rättsfall rörande frågor om begreppet "oeuvre de collaboration". I sin kommentar i artikeln "Mérite et droit d'auteur" (R.I.D.A. 1981, s 47-59) till bl a underinstansens dom i fallet "La Fête chez Thérèse, se ovan och till det nedan i § 17 diskuterade fallet Guino c. cons. Renoir, synes Carreau inte beakta betydelsen av att domstolens bedömning i det första fallet avsåg huruvida en koreografs prestation var att betrakta som en fränskiljbar del av en hel-

Det sagda illustreras mycket väl i ett fall rörande kränkning av en koreografs *droit moral* i samband med uppförandet av komedi-baletten "Les Trois Sultanes".³¹

I detta fall hade koreografen, S. Chasles, komponerat karaktärsdanser och dansintermedier till musik av den samtida kompositören Henri Busser, avsedda att tillföras 1700-talskomedin "Les Trois Sultanes" av Favart. Såväl karaktärsdanserna (*la Circassienne*, *la Fadango* och *le Passe-Pied*) som intermedierna, vilka var hållna i en reserverad och måttfull stil, var avsedda att kunna dansas av skådespelare. Den 17 och 24 juni 1924 skulle nämnda pjäs uppföras på soaréer för "le Cercle de l'Union artistique" i Paris, varvid intermedierna skulle framföras av professionella dansare, bland dem *Made-moiselle Soutzo*, premiärdansös på Parisoperan. Soutzo underkände med hänvisning till sin professionalism den av Chasles komponerade koreografin. Med tillstånd av kompositören Busser utvalde hon själv ett musikstycke ur partituret och lät balettmästaren på Operan, Staats, komponera en dans för henne, vilken hon framförde under soaréeföreställningarna.

Programmet upptog endast Chasles namn som koreograf. Chasles, som redan i samband med repetitionerna protesterat mot någon som helst ändring i koreografin, tillerkändes den symboliska summan om 1 franc för att hennes *droit moral* sålunda kränkts.

Pjäsen uppfördes vidare 14 dec 1924 på en gala "de Saint-Germain" utan att Chasles koreografi användes (alla Soutzos danser var då komponerade av Staats) och utan att Chasles namn nämndes i programmet. Detta tillfälle, som också var under prövning, omfattades inte av skadeståndet.

Detta var enligt uttalanden av "Substitut"³² Raisin en följd av att Chasles inte kunde anses ha någon rätt som "collaborateur" och således ingen rätt att invända mot att hennes koreografi byttes ut mot en annan. Något kontraktsrättsligt hinder häremot befanns inte heller föreligga.

Resonemanget kan fullföljas med en presentation av ett fall från 1966, där ett utbyte av koreografin i en balett, "Le Tricorne", ansågs otillåten till följd av koreografens ställning som "collaborateur".³³

het eller inte, medan den i det senare fallet avsåg frågan om skulptören över huvud bidragit med en skapande insats. Se fler exempel härpå nedan, §§ 18 och 20. Eventuellt kan sådana sammanfattande analyser, som beskrivits ovan i not 2 och 3, vara en bidragande orsak till detta. Se även t ex Guillots kommentarer till flera av de i detta avsnitt behandlade fallen. Guillot, s 227-241.

³¹ Om genren komedi-balett, se ovan § 7. Tribunal Civil de la Seine, 10 février 1926. *Demoiselle Chasles c. Demoiselle Soutzo*. I *le Droit d'Auteur* 1926, s 53 refereras fallet tillika med "Substitut", Raisin's slutsatser ("conclusions"). Från detta referat är nedanstående uppgifter hämtade. Fallet betecknas fortsättningsvis "Les Trois Sultanes". Jfr not 5.

³² Raisin måste vara vikarie för "Pocureur de la République", eftersom målet fördes i en tribunal. Jfr not 5 och 31.

³³ Tribunal administratif de Nice, 6 avril 1966. *Léonide Massine c. Municipalité de Nice*. Fallet refererades bland annat i R.I.D.A., Nr L III, s 40, varifrån nedanstående uppgifter är hämtade.

Bakgrunden till målet var, att staden Nice beslutat avslå en begäran av Leonide Massine om skadestånd, på grund av att på operan i Nice uppförts baletten "Le Tricorne" med koreografi av Françoise Adret i stället för med den av honom komponerade originalkoreografin.³⁴

Domstolen konstaterade till att börja med, att enligt 1957-års lag förelåg skydd för såväl koreografin som titeln till baletten samt att, likaledes enligt lagen, koreografen åtnjöt rätt till respekt för sitt namn, sitt anseende och sitt verk. Redan härigenom ansåg man, att staden Nice begått ett fel, då Adret anförtrots uppgiften att utan Massines tillstånd skapa en ny koreografi. Här-efter anförde domstolen följande.

I andra hand beaktas, att Massine anfört, att baletten, som han har skapat tillsammans med kompositören Manuel de Falla och librettisten Martinez Sierra utgör ett samarbetsverk, vars odelbara karaktär inte tillåter en utomstående att byta ut hans namn och hans bidrag, utgörande ett av de grundläggande elementen i helheten hos sagda balett.³⁵

Under återopande av reglerna om "collaboration" i 1957 års lag samt att motparten inte genmält mot påståendet, att "Le Tricorne" skulle vara ett samarbetsverk, fastslog domstolen vidare, att baletten blivit sina skapares gemensamma egendom, vilkas medgivande till att införa en främmande koreografi i baletten aldrig inhämtats av staden Nice.³⁶ För sin ideella skada till följd av det inträffade tillerkändes Massine ett skadestånd på 1 500 francs.

Vid en jämförelse mellan detta fall och det närmast föregående kan konstateras, att Tribunal Administratif de Nice haft fel, när man hävdade, att redan ett rättsskydd för själva koreografin som sådan skulle ha medfört ett skydd även mot att denna som helhet byttes ut i baletten "Le Tricorne". Detta skydd måste, som sagts av Raisin beträffande fallet "Les Trois Sultanes" vara att hänföra till frågan om "collaboration". Titeln hänför sig till baletten som helhet, och skulle koreografin utgöra ett element, vars frånskiljande inte skulle påverka helheten, skulle såväl musiken och librettot som titeln kunna användas tillsammans med en ny koreografi. Varken koreografen eller hans verk skulle påverkas härav.³⁷

Sammanfattningsvis kan ändå konstateras, att man i domstolarna på ett adekvat sätt särskilt rättsfrågor avseende skydd för koreografin som sådan och frågor avseende skydd för koreografen i egenskap av medupphovsman.

³⁴ Talan riktades även mot direktören för den kommunala driften av operan i Nice. Denna talan avvisades dock av domstolen.

³⁵ (Egen översättning.) Källa, se not 33.

³⁶ Enligt uppgift hos Guillot var verket resultatet av en gemensam resa i Spanien och hade även anmälts gemensamt av de tre upphovsmännen till "Société des auteurs et compositeurs dramatiques". Guillot, s 231-232, 403.

³⁷ Motsvarande resonemang förs av Desbois i en kommentar till fallet "Le Tricorne" i Rev. trim. de Droit comm., 1966, s 943-949 (948).

§ 17 Relationen idé - form i franskt rättstänkande

Liksom i övriga här behandlade länder, upprätthålls i Frankrike principen, att det är formgivningen och inte idéen till ett litterärt eller konstnärligt verk, som är upphovsrättsligt skyddad. Men eftersom verkets form är skyddad, oavsett vilket uttryckssätt den erhållit, framstår avgränsningen mellan vad, som är att betrakta som en oskyddad idé och vad som är att betrakta som en litterärt eller konstnärligt formgiven och därmed skyddad idé- eller abstrakt form, som ett tämligen grannliga spörsmål.¹

I Tyskland hade denna fråga erhållit sin näring i den rättspolitiska debatt, under vilken upphovsrätten drevs fram, varför den där blivit av central betydelse och gjorts till föremål för ingående analys i doktrinen.² I Frankrike, där rättspraxis stått för en betydande del av rättsutvecklingen, synes berörda fråga diskuterad närmast med utgångspunkt från de praktiska problem, som den medfört. Syftet med ifrågavarande avsnitt är i första hand att systematisera användningen av begreppen idé – form i det franska rättstänkandet, dels för att underlätta en jämförelse med det tyska respektive det av tysk rätt influerade skandinaviska användningssättet, dels för att underlätta förståelsen av rättsskyddet för de abstrakta delarna av scenkonsten, vartill koreografi hör. I samband härmed berörs även relationen mellan koreografi och motiv. För att genomföra systematiseringen har det varit nödvändigt att i viss mån använda material, som går utanför det givna ämnet, upphovsrätt till koreografi.

Om man till att börja med söker fokusera, vilka företeelser i gränsdragningen mellan idé och form, som tilldragit sig rättsligt intresse i Frankrike, framstår två huvudgrupper. Den första gruppen kännetecknas av att en konstnär, som har en idé till ett konstverk, instruerar en eller flera personer att utforma densamma. Den andra gruppen avser frågor, där en litterär idé, vad man närmare bestämt skulle kunna kalla ett litterärt motiv, använts av någon utomstående för en ny formgivning.³

Den flitiga användningen av rättsinstitutet "oeuvre de collaboration" har gjort sig gällande även här. Det är av denna anledning, som det befunnits lämpligt att avhandla rubricerade begreppspår, idé – form, i direkt anslut-

¹ Colombet, nr 23. Art. 2 i 1957 års lag se § 15, not 1. Art. 9 i Bernkonventionen, Actes de Stockholm, 1967, s 1301.

² Ulmer, s 119 ff.

³ I doktrinen sammanförs ofta ovannämnda gränsdragningsfrågor med de rättspolitiskt brännbara frågor, vilka kännetecknas av att en idé till följd av sin karaktär, t ex att den är teknisk, att den utgör en metod eller en kunskap, inte kan omfattas av upphovsrättsligt skydd. Från dessa frågor bortses här. Se härom bl a referenserna i not 4-6. (I not 6 avses själva artikeln av Lindon.)

ning till det systematiska klargörandet av begreppet "oeuvre de collaboration".

I En konstnärlig idé utformad av annan än idégivaren.

En enkel och samtidigt fundamental princip för att avhandla hithörande problem återfinns i en artikel av advokaten Bernard Edelman.⁴ Han utgår från tre hypoteser som avgör rättsläget i ifrågavarande fall, nämligen

- 1) Utformningen är det väsentliga och inte idén.
- 2) Idén är det väsentliga och inte utformningen.
- 3) Idén och utformningen samverkar.⁵

1) *Utformningen är det väsentliga och inte idén.*

Ett fall, som omnämns på flera ställen i doktrinen avseende hithörande frågor, kan anges som exempel på det först utpekade rättsläget.

Fallet hade följande bakgrund. Fröknarna Tranchard och Cohen var specialister på att skapa modeller för dockor, vilka salufördes under beteckningen "Girofla". 1964 fick de besök av promotorn Maurel, vilken sökte en docka till reklam för mjölkprodukter. I anledning härav levererade Tranchard och Cohen till promotorföretaget tre modeller, som överensstämde med de anvisningar härför, som Maurel givit. Samtidigt föreslog de, att företaget skulle överta reproduktionsrätten till dockorna för 12 000 francs. Företaget fullföljde emellertid inte affären. Sedermera fick Tranchard och Cohen vetskap om, att en docka, likartad "Girofla", användes i den åsyftade mjölkreklamen. I anledning härav väckte de talan avseende sin ensamrätt till dockan i enlighet med 1957 års upphovsrättslag.

Domstolen, "Tribunal de Commerce de la Seine", yttrade i dom 17.5.1966, att utförandet av den idé, som Tranchard och Cohen erhållit av Maurel, inte kunde liknas vid ett skapande, varför deras talan befanns vara ogrundad. Till saken hör, att Maurel givit direktiv om att dockan skulle föreställa en bonde från norra delen av Frankrike, ha rött hår samt bära en prästkrage som symbol för friskhet och en mjölkkanna till identifikation av produkterna.

Domen överklagades till Cour d'appel de Paris, vilken 27.11.1967 kom till motsatt resultat. Domstolen konstaterade, att en idé, som den av Maurel framförda, inte omfattades av rättsligt skydd, utan detta omfattade endast själva utformningen av idén.⁶

⁴ Edelman, *La main et l'esprit*.

⁵ Edelmans systematik i övrigt, vilken bl a syftar till att klargöra vilka idéer, som på grund av sin karaktär faller under "domaine public", såsom t ex kunskaper, följs inte här.

⁶ J.C.P., 1970. II. 2295, Annexe till Lindon, *l'idée artistique fournie à un tiers en vue de sa réalisation*. (Fallet benämns fortsättningsvis "Girofla".)

2) *Idén är det väsentliga och inte utformningen.*

Ett exempel på, när idén ansetts vara skyddad men inte utförandet, utgör det i föregående avsnitt omnämnda fallet "Le Jeune Homme et la Mort", där Jean Cocteau instruerat såväl dekor- och kostymskapare som koreograf på ett sätt som medförde, att han betraktades som ensam skapare av var och en av dessa företeelser.⁷

3) *Idén och utformningen samverkar.*

Ett exempel slutligen på, när idén och utformningen ansetts vara ett samarbetsverk, "oeuvre de collaboration", är den mycket omdiskuterade rätts- tvisten mellan Richard Guino och arvingarna efter Auguste Renoir.

Bakgrunden till nämnda tvist var följande. Målaren Auguste Renoir ägnade sig under senare delen av sitt liv även åt att skulptera. Han drabbades emellertid av reumatism i händerna och blev därmed så småningom oförmögen härtill. Genom vänners förmedling fick han då till sin hjälp en ung skulptörselev vid namn Guino. Mellan åren 1913 och 1917 utförde Guino ett antal statyer i enlighet med Renoirs instruktioner. Före publiceringen försåg han dem med Renoirs signatur. Några verk och diverse skisser hamnade emellertid i Guinos ägo. När Guino själv blivit gammal, önskade han publicera nämnda skisser och därvid förse dem med Renoirs signatur. Han vände sig till Renoirs arvingar med en förfrågan härom. Dessa motsatte sig publiceringen, då det inte kunde utrönas hur Renoir själv skulle ha ställt sig härtill. Guino inledde då tvisten vid domstol, varvid han yrkade att bli betraktad som medupphovsman ("coauteur") till samtliga statyer. Som grund för yrkandet angavs, att statyerna var präglade även av hans originalitet. Renoirs arvingar vitsordade visserligen, att Guino ensam utfört statyerna, men invände samtidigt, att dessa enbart var ett uttryck för Renoirs personlighet.

Domstolen, Tribunal de grande instance de Paris, inhämtade yttrande i sakfrågan. I uppdraget ingick att medelst jämförelser i första hand mellan de tvistiga statyerna och verk av Renoir respektive Guino ensamma och vidare med statyer, som efter 1917 åstadkommits av Renoir med hjälp av skulptören Morel, söka besvara frågan om Guinos medverkan varit av personlig art eller inte. Resultatet blev att samtliga verk, som kvarblivit hos Guino bedömdes bära såväl Renoirs som Guinos prägel, utom tre medaljonger föreställande Delacroix, Ingres och Corot, vilka ansågs vara verk av Guino ensam. Vidare ansågs ett visst i yttrandet uppräknat antal av de statyer, som publicerats under Renoirs signatur, även bära spår av den unge Guinos temperament vad beträffade såväl dekoration som grace.⁸ Domstolen dömde i enlighet med yttrandet. Samtliga statyer, som där ansetts bära såväl Renoirs som Guinos prägel, betraktades således som samarbetsverk dem emellan.⁹

⁷ Se ovan § 16.

⁸ Dessa var bl a "Venus Victrix, le grand jugement de Pâris, le projet de pendule", tre medaljonger föreställande Rodin, Monet och Cezanne, bysten av Madame Renoir, två byster av Pâris, en liten stående Venus, en liten och en stor tvätterska samt "Le feu".

⁹ Tribunal de grande instance de Paris, 11 janvier 1971. Guino c. consorts. Renoir, J.C.P. 1971.II.16697. Till redogörelsen för bakgrunden till tvisten har även ett par uppgifter hämtats från Savatier, s 1-3. Guino ansågs dock fram till dagen för stämningen frivilligt ha avstått från sina upphovsrättigheter, varför domen inte fick någon retroaktiv verkan. Inte heller uttalade sig

Domen blev föremål för appel utan att statyerna bedömdes annorlunda.¹⁰

Familjen Renoirs klagan avslogs slutligen av kassationsdomstolen 13.11.1973.¹¹

Det är lätt att se, att idégivarens respektive formgivarens möjlighet att influera på det slutliga verket varit avgörande för utgången i samtliga tre fall. Beträffande dockan "Girofla" ansågs Tranchard och Cohen i allt väsentligt ensamma ha avgjort dess utseende, medan i mimodramen "Le Jeune Homme et La Mort" Jean Cocteaus idéer varit avgörande för utseendet på såväl dekor och dräkter, som koreografi. I fallet Renoir, slutligen, ansågs såväl Renoir som Guino ha påverkat statyernas utseende.

I sistnämnda fall gjorde även Renoirs släktingar den invändningen, att Renoir hade förbehållit sig rätten att själv slutgiltigt godkänna verken för publicering och att han således in i det sista hade rätt att begära modifieringar i dem, varför de enligt 1957 års lag var att betrakta som kollektivverk ("oeuvres collectives"). Även bortsett från frågan om lagens retroaktiva verkan förkastades denna tanke av domstolarna. Dessa hänvisade till att denna rättskategori avser verk, som tillkommit genom en persons försorg men till vars utarbetande flera upphovsmän bidragit, och som enligt kontrakt skall utges i denna persons namn. Detta förhållande ansågs ej föreligga.¹²

I en kommentar till kassationsdomen uttalade Colombet, att kategorin kollektivverk avsåg ett slags anonyma verk, där det är omöjligt att avgöra betydelsen av var och en av medarbetarna, såsom t ex lexikon och encyklopedier.¹³ Någon på detta sätt exemplifierad begränsning uttalades dock inte av domstolarna. Året före kassationsdomen uttalade även René Savatier i en artikel, att han ansåg kategorin kollektivverk tillämplig i fallet Renoir.¹⁴ Savatier lägger tyngdpunkten på avtalet mellan medarbetarna vid avgörandet av gränsdragningen mellan samarbetsverk och kollektivverk.¹⁵

domstolen i den ursprungliga tvistefrågan, nämligen huruvida Guino skulle ha rätt att publicera de verk han hade i sin ägo. Jfr 1957 års lag, art. 10. st 3.

¹⁰ Cour de Paris, 9 juillet 1971, Jean Renoir m fl c. Richard Guino, R.I.D.A., avril 1973, p. 160-164.

¹¹ Cour de cassation, 13 novembre 1973, Cons. Renoir c. Guino. Note, Claude Colombet, Recueil Dalloz, 1974, p. 533-536. Detta fall kan jämföras med det i § 15 omnämnda fallet angående operan "Prince Igor". Här ansågs de av Borodine efterlämnade musikstyckena inte vara samarbetsverk, trots att Glazounov och Rimsky-Korsakoff ofta varit tillsammans med Borodine under tiden för komponerandet. Enligt Colombet ansåg inte domstolen att deras närvaro kunde förmodas ha inverkat på musikstyckena till den grad att ett samarbetsverk uppstått. Colombet, nr 116, s 131, se även Desbois i Rev. Trim. de Droit comm., 1973, p. 269-270. Jfr ovan § 15 (även not 12).

¹² Se not 8-10.

¹³ Jfr ovan § 15.

¹⁴ Savatier, s 1-13, särskilt s 8-13.

¹⁵ Ibid. s 9. Jfr ovan, § 15. "Et, si l'alinéa 1er de l'article 9 laisse les coauteurs libres de publier, sous plusieurs noms réunis, l'oeuvre de collaboration, lorsque, d'une part, ils veulent marquer avoir travaillé sur un plan d'égalité, et que, d'autre part, ils ont suffisamment confiance en leur

Ur systematisk synpunkt är vidare intressant att studera Desbois' sätt att kategorisera fallet. Desbois ser Renoirs prestation som ett litterärt verk och Guinos som ett förverkligande av själva konstverket.¹⁶ För att bli betraktad som medupphovsman ("collaborateur") måste "idégivaren", enligt Desbois, presentera en precis beskrivning och begära, att denna följs, medan utförandet i sig på det konstnärliga området enligt honom är tillräckligt för att er- hålla upphovsrätt. Desbois menar således, att idén inte kan vara allt och ut- förandet intet på konstens område. Detta uttalar han särskilt i en kommentar till det ovan under 2) nämnda rättsfallet "Le Jeune Homme et La Mort" be- träffande såväl koreografi som dekor och scenkostymer.¹⁷ Desbois menar, att medan kompositionen hos ett litterärt verk endast består av en kedja idéer, så är idén till ett konstnärligt verk en "préfiguration" av det framtida verket, som konstnären bär i sin fantasi och som endast förkroppsligas i verket medelst en metamorfos.¹⁸

Desbois jämför också fallet Renoir med det fallet, att en konstnär i sitt måleri följer en beskrivning av ett landskap eller en personlighet i en roman. Även i ett sådant fall anser han det plausibelt att ett beroendeförhållande mellan författare och konstnär bör anses föreligga vilket han dock hänför till kategorin bearbetning ("adaption").¹⁹

I denna framställning är sistnämnda fall hänförligt till den andra gruppen av gränsdragningsfrågor mellan idé och form.²⁰

unanimité durable, pour lui subordonner le destin de l'oeuvre, l'alinéa 3 du même texte prévoit, en revanche, la seule issue praticable d'un travail hiérarchique: l'oeuvre "collective". "..."Tel a été le contrat des parties. Il faudrait la preuve d'un mensonge pour en écarter les faits. Or rien n'est plus limpide que l'histoire de l'oeuvre, telle que nous l'avons plus haut racontée. Non seulement l'initiative y vient de *Renoir*, mais sa domination a été manifestée, et joyeusement acceptée, par le *Guino* d'alors, sur toute la réalisation de l'oeuvre. Il en a été, en art comme en droit, le maître." s 9 och 11.

¹⁶ Desbois, nr 89 bis. "L'artiste infirme, qui décrit par la parole, voire sous la forme d'une dictée, sa vision de l'oeuvre future, fait oeuvre créatrice dans l'ordre littéraire; le sculpteur qu'il dirige, crée dans le domaine artistique, puisque l'exécution personnelle est nécessaire et suffi- sante pour être investi de la qualité et des attributs d'auteur dans le domaine des Arts. Une col- laboration s'est instituée entre deux ordres différents, la littérature et la sculpture ou la pein- ture." Att observera betr Desbois är att han särbehandlar idén som litterär form under rubriken "Betydelsen av verkets natur med avseende på originalitetskriteriet", (s 11), medan han behand- lar idéer, som på grund av sin karaktär är utan skydd särskilt under rubriken "Uteslutandet av idéer" (s 22). Jfr ovan, not 3.

¹⁷ Desbois i Rev. trim. de Droit comm., 1958, p. 776-771 (769-770) och 1961 p. 85-89 (87-88). Se även Desbois, nr 10. Desbois genomför motsvarande kategorisering även i en kommentar till underinstansens dom i rättsfallet Guino c. Cons. Renoir. Se Desbois i Rev. trim. de Droit comm., 1971 p. 692-708, (698-702). Här jämförs även med rättsfallet "Girofla", s 701-702.

¹⁸ Desbois, nr 9.

¹⁹ Desbois nr 89 och 89 bis.

²⁰ I svensk rätt tenderar man att betrakta instruktioner till ett konstverk – om de är tillräckligt detaljerade – respektive konstverket i sig som två yttringar av ett och samma verk. Frågor om gränsdragningen mellan idé – form har här – förutom för att avskära tekniska idéer etc från upphovsrättsskyddet – närmast förts med utgångspunkt från huruvida utnyttjandet av ett litte- rärt motiv är att betrakta som en bearbetning eller ett självständigt verk. En uppdelning av

II En litterär idé – ett litterärt motiv²¹ – använd av annan än idégivaren för en ny utformning.

Utgångspunkten för Edelmans ovannämnda indelning var att tvisten i första hand gällde rätten till det slutliga konstverket. Då frågan här gäller huruvida en idé blivit föremål för en otillåten användning eller ej, framstår nämnda indelning inte som användbar.

Utnyttjandet av ett litterärt motiv är vidare ofta ett problem inom själva den litterära genren, såsom till exempel att motivet till en roman överförs till ett drama. Det ligger därför nära till hands att exemplifiera rättsläget härifrån. Grente skriver följande härom.

För att helt och fullt belysa skillnaden mellan idé och form på dramatikkens område tillåter vi oss att använda innehållet i "Nouvelle Idole" av François de Curel. Författaren hade fått idén till pjäsen, när han i en tidning läste att en läkare i Reims anklagades av myndigheterna för att ha använt patienter i försök med injiceringar mot cancer. Frågan, huruvida en läkare har rätt att använda sig av en, enligt hans bedömning, dödsdömd människa som försöksobjekt för vetenskapliga behov, är utan tvekan en idé, som det står var och en fritt att skriva om. Det skulle emellertid vara efterbildning, om en författare tillika utnyttjade ytterligare en idé, som finns inbyggd i pjäsen. I detta fall avses idén, att en vankelmödig hustru återvänder till sin make för att inte bli anklagad för att ha lämnat hemmet i det ögonblick, då denne övergavs av alla, varefter utspelas ett generositets färlslag, vari såväl troheten som vetenskapen vanäras. Var och en av dessa idéer kan skilda åt vara ett legitimt objekt för en dramatisk studie. Om de däremot förenats i en intrig, kan man sluta sig till efterbildning, trots att det är fråga om lån av allmänna fakta.²²

Ett modernt domslut, som – även om det inte fullt ut bekräftar nämnda synsätt – väl kan sägas stå i överensstämmelse härmed, finns från 1981.

I nämnda fall ansökte Françoise Quoriez (kallad Françoise Sagan) om appel, därför att hon av underinstansen dömts att betala skadestånd för att hon som stomme till sitt manuskript till filmen, "Le chien couchant", använt intrigen i Jean Hougrons novell, "La vielle femme". Denna bestod av följande händelseförlopp. En ung håglös man hittar av en händelse en pung med juveler på gatan. Han gömmer denna i sitt hyresrum. Hyresvärdinnan hittar den i sin tur, och eftersom den visar sig tillhöra en mördad person tror hon, att den unge mannen är mördaren. Appellationsdomstolen uttalade, att denna historia i sig var alltför banal för att innefatta upphovsrätt samt att den endast utgjorde utgångspunkten för Sagans berättelse, vilken fortsättningsvis var helt skild från Hougrons. Underinstansens dom upphävdes således.²³

gränsdragningsfrågorna i de två nämnda grupperna torde därför underlätta en jämförelse mellan rättssystemen.

²¹ Begreppet "litterärt motiv" har hämtats från Kittgang, Aarseth, Lyriske strukturer, kap 3.

²² Grente, s 49-50. (Egen sammanfattande översättning.) På s 39-51 redogör Grente samlat för problematiken idé – form i äldre författarskap avseende dramatik.

²³ Cour de Paris, 7 juillet 1981, Françoise Quoriez et Sté Flammarion c. Jean Hougron et Ed. Stock. R.I.D.A., 1982, III, p. 188.

Avgränsningen mellan idé och form är således även i denna grupp att hänföra till hur utförligt den ursprungliga idéen tillåts inverka på det nya verket.²⁴ Men medan rättsfrågorna i den förra gruppen kopplats till originaliteten hos det ur idéen åstadkomna konstverket är det här originaliteten hos den använda idéen som är av intresse. Detta måste helt enkelt närmast vara en följd av, att tvisterna i den förra gruppen rörde rätten till själva konstverket, medan de i den senare gruppen rörde frågan huruvida själva idéen plagierats

Rent faktiskt förekommer båda dessa slags tvister vid iscensättningen av ett dramatiskt verk. Detta innebär, att originalitetsbedömningen, beroende på de ställda yrkandena, kan kopplas antingen till ett skydd för motivet eller till en rätt till själva iscensättningen. Den systematiska problematiken i samband härmed skall beröras särskilt här nedan och då specifikt med avseende på rörelsekonstverk.

III Olika formgivare till motiv respektive koreografisk iscensättning vid dramatisk balett och pantomim

Varje dramatiskt alster innehåller redan genom sin anpassning till sceniskt bruk i olika hög grad instruktioner för hur det skall utföras. Beträffande det talade dramat torde utförandet anses vara inom vissa ramar givet, något som i sin tur bidragit till att det framstår som diffust huruvida en teaterregissör är att betrakta som självständigt konstnärligt skapande i upphovsrättslig mening eller ej.

När det däremot gäller balett och pantomim är den koreografiska iscensättningen artskild från den litterära förlagan, varför den varit lättare att skilja härifrån. En koreograf respektive en pantomimiker har även tidigt i praxis bedömts som självständigt skapande. Den litterära förlagan till en balett eller pantomim skulle till och med kunna tänkas vara så allmän, att det skulle stå fritt för envar att skapa ett rörelsekonstverk härav. Ofta är det emellertid även här just i motivets anpassning för scenen som dess originalitet ligger, vilket innebär att det är skyddat mot uppföranden.

Ett fall, där just ämnets anpassning till scenen framhävdes som något som kunde avgöra denna fråga avdömdes 1857.

Vid en författarträff hade direktören för "Hippodrome", Arnault, uttalat en önskan att se författare arbeta för sin teater. Som en följd av denna inbjudan hade författaren Hainault föreslagit Ivanhoë som ämne till en pantomim till häst och även påpekat de möjligheter, som detta ämne kunde innebära. Någon plan eller canevas levererades dock inte av Hainault. I stället inställde denne sig några dagar senare hos Arnault för att diskutera ämnets "mise en oeuvre". Hainault avvisades dock med beskedet att

²⁴ Se vidare härom, Edelmann, *Création et banalité*, s 73-74.

Arnault själv bearbetat ämnet, vilket enligt Arnault var att hänföra till allmängods ("domaine public"). Efter det att pantomimen uppförts på Hippodrome under titeln "Ivanhoë" väckte Hainault talan mot Arnault.

Domstolen uttalade, att även om de historier och figurer, som skapats av den celebre skotske romanförfattaren till viss grad är del av allmängodset och även om en reproduktion härav inte skulle betraktas som ett litterärt plagiat mellan två författare, framgår i målet, att idén att använda ämnet för den ryttarmimiska scenen väl emanerade från Hainault, uppmanad därtill av Arnault själv, vilken inte ägt rätt att till förfång för Hainault bemäktiga sig denna idé och därmed utesluta Hainault från ett samarbete, som han haft anledning att påräkna. I anledning härav tilldömdes Hainault skadestånd men ansågs däremot inte ha upphovsrätt till pjäsen.²⁵

Som synes betraktades motivet eller ämnet till pjäsen i detta fall som fritt för envar att använda. Det var emellertid idéer i samband med överförandet härav till den beridna scenen, som skulle ha kunnat innefatta en upphovsrätt. Dessa var emellertid inte tillräckligt detaljerat utformade. Det är därför svårt att se andra än möjligen rent kontraktsrättsliga skäl för själva skadeståndet. Domen belyser problemet snarare än anger någon rättsligt acceptabel lösning härför.²⁶

Var man skulle dra gränsen för skyddet beträffande en canevas²⁷ eller en plan för en pjäs var däremot föremål för tveksamhet.

Gastambide skriver följande härom.

En fråga som redan ställts vid Tribunal de commerce de Paris, utan att egentligen besvaras, men som kan komma att ställas igen, är den, om en plan eller en canevas till en ännu inte spelad pjäs ostraffat kan fråntas sin upphovsman eller inte. Denna fråga gäller speciellt den dramatiska konsten, där bruket av samarbete medför regelbunden kommunikation och kan medföra missbruk av förtroenden. Man vet, att på teatern är ämnet till en pjäs, dess plan eller canevas, det första och nästan enda elementet för succés. Om det skulle vara tillåtet att bemäktiga sig någon annans idé, att använda den till skada för upphovsmannen, att beröva ämnet nyhetens behag och att utesluta honom från teatern, finns uppenbarligen inget skydd för författaren och denne skulle ha rätt att beklaga lagens otillräcklighet. Å andra sidan, om någon, under förvändning att han skapat en vag idé till en teaterpjäs och att han kommunicerat denna idé till några personer, skulle kunna ha rätt att inlägga ett absolut veto mot varje pjäs i

²⁵ Cour de Paris, 29 juillet 1857. D'Hainault c. Arnault. Ann.Prop.Ind., 1857, p. 286. (Egen sammanfattande översättning.)

²⁶ Pouillet, från vilken fallet hämtats, drar dock mer vittgående slutsatser härifrån. Han skriver följande. Antag att en upphovsman ger ett ämne till en pjäs åt en teaterdirektör, ett ämne som skulle ha så mycket större betydelse, om det rörde sig om en balett eller en pantomim, d v s om ett verk, där ämnet eller grundidén är allt, eftersom litteraturen inte har någon del i ett sådant verk; skulle då direktören kunna bemäktiga sig detta ämne, utveckla det själv eller låta en annan författare utveckla det utan att ta notis om den från vilken det först kommit. Det är uppenbart att ansvar skulle utkrävas; det är inte tillåtet för någon att sko sig på andras bekostnad. Således dömdes med rätta, att utgivandet av ämnet till en pantomim till en teaterdirektör medförde skyldighet för den senare, att vid förtjänst på idén betala upphovsmannen härtil samt att vid försumlighet härvidlag betala skadestånd. Pouillet, nr 791. (Egen översättning.)

²⁷ "Canevas" är den litterära förlaga utifrån vilken ett skådespel improviseras eller mimas. (Jfr § 7.)

samma genre, skulle detta var ett intolerabelt oskick. – I fall av en liknande tvist måste, för att författaren skall kunna kräva äganderätt till sin tanke, denna ha formulerats av honom på ett ganska klart och omfattande sätt; annars är det omöjligt för domarna att besluta om denna tanke innefattar ett skapande, ett författarverk; det är också omöjligt för dem att besluta om den påstått plagierade pjäsen är en efterbildning eller ej av den hävdade originaltanken... Under dessa förutsättningar är det ingen tvekan om att författarens tanke inte skulle vara hans egendom och att han inte skulle ha rätt att kräva upprättelse av dem som plockat honom på den.²⁸

Vad man diskuterar är närmast författarens uppföranderätt i de speciella genrer, där en canevas utgör grunden för skådespelet, som sedan improviseras eller mimas med utgångspunkt härifrån. Vid talad eller sjungen dramatik utnyttjas texten, vilken är anpassad för sceniskt bruk. I detta fall utnyttjas endast författarens ämne (motivet) och de av honom anvisade sceniska möjligheterna för detta. Frågan är således, om en scenisk idé är föremål för upphovsrättsligt skydd, något som bejakas för det fall en canevas kan betecknas som tillräckligt detaljerad. Som konstaterats ovan, ansågs även ett balettlibretto redan tidigt skyddat mot uppföranden.²⁹ Frågan är nu i vad mån dessa sceniska instruktioner även kunde ge en rätt till själva rörelseelementet i scenkonstverket. Rättsfrågorna synes inte ha ställts på detta sätt i tidig rättspraxis.

I till exempel appellationsdomen från 1919 rörande fallet "La Fête chez Thérèse"³⁰ uttalade domstolen visserligen att det till följd av librettistens och kompositörens detaljerade anvisningar för iscensättningen måste betraktas som tveksamt, huruvida koreografen i själva verket åstadkommit ett självständigt skapande. Samtidigt uttalades emellertid att koreografin i det ifrågasvarande fallet måste betraktas som en scenisk bearbetning av det redan föreliggande, det av librettisten och kompositören skapade verket. Om koreografen inte åstadkommit ett självständigt skapande, skulle dennes prestation inte vara att betrakta som en bearbetning. De båda domskälen står således i motsatsförhållande till varandra. Detta ställdes dock aldrig på sin spets, emedan domstolen endast skulle ta ställning till huruvida koreografen var att betrakta som "coauteur" eller inte. Båda skälen eliminerar var och en för sig detta rättsförhållande.

De sceniska anvisningarna kan från att endast utgöra ett originalitetskriterium till skydd för uppföranderätten till ett rörelsekonstverk vara bestämmande för originaliteten hos det iscensatta verket och därmed eliminera upphovsrätt för övriga medarbetare. Detta som uttalades klart i fallet "Le Jeune Homme et la Mort", måste dock betraktas som exceptionellt.

²⁸ Gastambide, nr 226. (Egen översättning.)

²⁹ Se ovan, § 14.

³⁰ Se ovan, § 16.

I normalfallet är koreografen, så snart uppföranderätt för författaren föreligger, att betrakta som scenisk bearbetare eller eventuellt medupphovsman ("coauteur") till denne. För att bli betraktad som medupphovsman krävs som framgått i föregående avsnitt, förutom originalitet, även att det slutliga verket skall vara att uppfatta som en helhet i vilken rörelsekompositionen inte kan tas bort utan att denna helhet går förlorad samt att denna helhet har tillkommit i ett från början uppsatt gemensamt syfte mellan librettisten och koreografen.

Ett exempel, där den som angivit motivet och den som utformat rörelsekompositionen betraktats som medupphovsmän ("coauteurs") utgör rättsfallet rörande de två mimodramerna, "Le Fabricant de Masque" och "La Cage".

Motivet till nämnda mimodramer hade angivits av Alexandre, vilken Instämde Marcel Marceau till domstol, därför att denne under tre års tid uppfört dessa i en rad länder utan att betala något härför och utan att ange Alexandre som upphovsman till dessa. Marceau å sin sida hävdade, att mimodramerna var att betrakta som samarbetsverk mellan honom och Alexandre samt yrkade, att domstolen måtte ge honom tillstånd att jämlikt 1957 års upphovsrättslag Art. 10 st 3 utnyttja dem även utan tillstånd av Alexandre.

I målet utreddes, att Marceau erhållit ämnet (det allmänna temat) till "Le Fabricant de Masque" av Alexandre, vid en tidpunkt då denne varit medlem i Marceaus ensemble. Handlingen hade sedan utvecklats av Marceau, vilken under repetitionerna hela tiden preciserat attityder och uttryck hos personligheterna. Vidare framgick, att Alexandre vid ett senare tillfälle givit den schematiska idén till "La Cage" till Marceau, vilken i sin tur omskrivit den i rörelse.

Domstolen uttalade bland annat följande.

Eftersom en mimodram väsentligen består i en transponering av ett dramatiskt eller poetiskt tema till gester och mimik, blir mimikerns roll, i den mån han själv ordnar helheten härav, mycket mer än en enkel uttolkares.

Då Marceaus roll vid planerandet och genomförandet av mimodramerna varit just denna och han således var att betrakta som upphovsman till en av de väsentliga delar av verken, utan vilken uppförandet av desamma inte vore möjligt, ansåg domstolen dessa vara samarbetsverk. I anledning härav förordnades bland annat, att Alexandre skulle ha rätt till betalning och rätt att gälla som upphovsman vid uppföranden av mimodramerna. Vidare tillerkändes Marcel Marceau rätt att återuppta utnyttjandet av desamma.³¹

I fallet åskådliggörs mycket klart relationen mellan idé- respektive formgivare på rörelsekonstens område. Idégivaren är skyddad mot uppföranden så snart idén har tillräcklig originalitet. Formgivaren däremot kan antingen vara att betrakta som en självständigt skapande medarbetare eller bearbetare eller som en enkel uttolkare av idén. Avgörande för bedömningen bör, i konsekvens med vad som ovan beskrivits på bildkonstens område, vara originali-

³¹ Tribunal de grande instance de Paris, 11 décembre 1968, R.I.D.A. Nr 61, p. 106. (Egen sammanfattande översättning.) Jfr 1957 års lag art. 10.

teten i det formgivna rörelsekonstverket. I den mån koreografen, mimikern åstadkommit något originellt i förhållande till idégivarens instruktioner för uppförandet måste han vara att betrakta som skapande.³² Eftersom en koreografs respektive en pantomimikers skapande i allmänhet är artskilt från själva motivet torde detta oftast bli fallet.³³

I konsekvensens namn skulle man kunna föra motsvarande resonemang ett trappsteg till, nämligen mellan koreografen och artisten. Detta till följd av att koreografens formgivning, även om den är precis och detaljerad, ändå är abstrakt. Koreografen skulle således kunna betraktas som en idé- och instruktionsgivare i förhållande till artisten.³⁴

³² Att koreografin även är originell i förhållande till andra koreografers skapande förutsätts.

³³ Om detta fall, se även § 16, not 7 och § 18, not 19.

³⁴ Jfr Desbois' ovan förda resonemang i anledning av rättsfallet Renoir-Guino.

§ 18 Förhållandet koreografi/regi

Från och med tiden kring sekelskiftet 1900 kan iscensättningskonsten som sådan, "l'art de mise en scène", ses som en utgångspunkt för diskussionen om upphovsrättsligt skydd för såväl koreografi som regi. Men medan koreografi vid denna tid redan erhållit ett uttalat rättsskydd, får den rättsliga situationen för regins del betraktas som mindre klar. Tidiga rättskällor måste dock tolkas så, att dörren hålls öppen för ett skydd för regi.¹

Pouilletts uttalande i frågan kan närmast tolkas så, att regissörens arbete, beroende på faktiska förhållanden respektive sedvanor i synsättet, antingen kan vara föremål för en upphovsrätt eller endast är att betrakta som en osjälvständig verkställighet av dramatikerens tanke.² Synsättet, att regissörens arbetet generellt sett skulle vara av sistnämnda art, kom sedermera att utgöra den allvarligaste invändningen i doktrinen mot ett upphovsrättsligt skydd för regi.³

Problematiken beträffande ett rättsligt skydd för regi ligger således mycket nära den, som ovan diskuterats under rubriken idé-form. Till skillnad från de där diskuterade exemplen kompliceras den emellertid ytterligare genom nämnda faktum, att det i en teateruppsättning generellt sett kan vara svårt att avgöra vilken slags formgivning, som är att tillskriva regissören. Till skillnad från dekoratörens eller koreografens skapelse är regissörens inte nödvändigtvis artskild från författarens, utan smälter samman med dennes instruktioner och tankar om hur uppsättningen kan eller bör gestaltas.⁴

Själva konturen i regissörens skapande beskrevs ingående i ett fall från 1960-talet, där möjligheten för regissören att erhålla upphovsrättsligt skydd för sin prestation uttryckligen erkändes. Fallet rörde en operett, "La Belle de Cadix". Domstolen uttalade därvid bland annat följande.

Under regissörens inverkan, har undan för undan det latent liv i den skrivna texten ersatts av det konkreta livet på scenen. Detta sceniska liv, som därmed tillförts det litterära och musikaliska verket, är själva grunddraget i det verk, som får tillskrivas regissörens konst och skicklighet. Uttrycket för dennes personlighet utgörs bland annat av valet i fråga om dekorens placering, ljusets styrka, ljuden i kulisserna, accessoarerna,

¹ Se ovan § 14, not 25 avseende rättsfallet "Cyrano de Bergerac", där domstolen fann fotografering av vissa element i iscensättningen, däribland grupperingen på scenen av rollinnehavarna, falla under rättsskyddet. 1908 lades även ett franskt förslag till Bernkonventionen, som kan tolkas så, att det även avser ett skydd för regi. Se nedan, § 23. Se härom även § 14.

² Pouillet, nr 798 bis. Se ovan, § 14.

³ I senare doktrin finns även exempel på att man tolkat Pouillet så att även han skulle ha omfattat detta synsätt och således även ställt sig avvisande till ett rättsskydd för regi. Se Lyon-Caen i Recueil Dalloz 1962, s 252 (se vidare nedan not 5) samt Desjeux, s 49, vilken senare dock förefaller ha utgått från en andrahandskälla.

⁴ Jfr ovan, § 17.

sminkningen, kostymerna, varje skådespelares eller sångares tolkningssätt och placering, ordnandet av baletterna, rytmen och stämningen hos de musikaliska delarna samt agerandet. Det är resultatet av dessa val, som utgör upphovsmannens personliga kännetecken, kriteriet på originalitet i hans skapelse.⁵

Även om resultatet av regissörens arbete utgöres av ett konstnärligt, sceniskt verk, är han således inte själv formgivare i egentlig mening. Han gör val beträffande den sceniska formgivningen, men utför den inte själv utan är att

⁵ Tribunal correctionnel de la Seine, 24 janvier 1961, Maurice Poggi c. Soc. "Les Etablissements Salabert" et Minescaut, Recueil Dalloz 1962, p. 248-252, Note av Lyon-Caen, s 250-252. (Jfr not 3). (Egen sammanfattande översättning från s 250.) Fallet har en komplicerad historia. År 1945 skapades operetten "La Belle de Cadix" på Théâtre du Casino Montparnasse i Paris med Maurice Poggi som regissör. Strax därefter överlät upphovsmännen till textboken, sångerna och musiken sina rättigheter till Etablissements Salabert. Poggi, som tillika var co-direktör för ovan nämnda teater, erhöll till att börja med ensamrätten av Salabert att uppföra operetten såväl i Paris som i landsorten. Efter det att Poggis kontrakt löpt ut under 1947 och därefter inte förnyats, tog Salabert kontakt med regissören för teatern i Nancy och köpte av denne regiboken till uppförandet av "La Belle de Cadix" vid denna teater. Denna regibok sändes sedan ut till de teatrar, som slöt avtal med Salabert om uppsättande av operetten. 1950 protesterade Poggi mot dessa uppföranden men Salabert svarade, att uppsättningen inte härrörde från Poggi utan från regissören i Nancy. 1953 återfanns originaltextboken i arkivet hos Théâtre du Casino Montparnasse och året därpå väckte Poggi civilrättslig talan mot Salabert vid Tribunal civil de la Seine, en talan som han förlorade i dom 3 mars 1956. Domen fastställdes av Cour de Paris (1re Chambre) 5 février 1958, Poggi c. Sté Édition Salabert. (Sistnämnda dom refererades bl a i Ann.Prop.Ind., 1958, p. 210-213.)

Först herefter väcktes nyssnämnda straffrättsliga talan. I sakfrågan konstaterade domstolen bl a, att flera personer, som kände väl till Poggis regi, samarbetat med regissören i Nancy, varför det varit möjligt för denne att åstadkomma en regibok och en regiuppsättning, som var likadan som Poggis. Här dömdes således direktören för Salabert till böter och Poggi tillerkändes skadestånd, dels för att han ej funnits med på affischerna och i programbladet vid föreställningarna, dels för att han ej erhållit del i intäkterna därvid.

Även denna dom överklagades och Poggi förlorade ånyo. Cour de Paris (13e Chambre Corr.) i dom 1 avril 1963, Minescaut et Sté Salabert c. Poggi, Ann.Prop.Ind. 1964, p 208-214. Den principiella inställningen, att regi kunde vara föremål för skydd upprätthölls även i denna instans, här med hänvisning till att skyddet gäller oavsett sättet eller formen i vilket verket uttryckts.

Samtidigt poängterades emellertid, att regissören, när det inte är fråga om genrer där det sceniska dominerar, i allmänhet har att fullfölja författarens intentioner avseende iscensättningen, varför denna i allmänhet inte heller besitter tillräcklig självständighet och originalitet i förhållande till författarens verk för att utgöra en skapelse, som skyddas av lagen. Inte heller Poggis iscensättning ansågs, i jämförelse med författarnas textbok besitta sådan självständighet och originalitet.

Domstolen angav även exempel med avseende på denna bedömning (ibid. s 213-214), däribland följande:

"Considérant, par exemple, qu'au premier tableau, les auteurs écrivent "Terrasse du Palm Beach, à Cannes, ombrelles, tables de plage, bords de mer, ambiance"; qu'on ne trouve pas autre chose, dans le travail de Poggi, que des mouvements d'artistes imposés par le texte, des emplacements de tables, une interprétation de l'ambiance prescrite, réalisée par des rires, des attitudes d'amoureux connues dans tous les temps passés et probablement éternelles, des danses, des demandes d'autographes, en quoi on ne saurait trouver une originalité quelconque;" (s 213).

Den negativa utgången i målet torde ha inneburit att den inledningsvis presenterade uppfattningen i doktrinen, att regissörens arbete generellt sett skulle vara att betrakta som en osjälvständig verkställighet av dramatikerens tanke, inte påverkades av nyssnämnda principiella uttalande av domstolen.

betrakta som idégivare i förhållande till dekoratör, koreograf samt andra sceniska medarbetare. I relation till dessa är han således att hänföra till idé-givarna i den grupp idé-/formgivare, som kännetecknas av att en konstnärlig idé utformats av annan än idégivaren.⁶

Även i relation till dramatets författare kvarstår regissören i sin roll som idé-givare, vilket innebär att hans arbetsinsats i relation till denne måste bedömas på motsvarande sätt som när författare sinsemellan utnyttjar varand-ras idéer. Detta får i sin tur till följd att den originalitet, som är att hänföra till dramatikers sceninstruktioner och till vad som kan anses givet genom dramatikers anpassning av ämnet eller motivet till scenen, blir avgörande för frågan om regissörens sceniska val är att betrakta som självständiga eller ej. Självständigheten, originaliteten i hans prestation kan sedermera läggas till grund för ett avgörande för en fråga om han i sin tur blivit utsatt för plagiat.

I relation till dramatikern är regissören således att hänföra till den grupp, idé-formgivare, som kännetecknas av att en litterär idé används av någon annan för en ny "litterär" utformning.⁷

Detta sätt att hantera ett upphovsrättsligt skydd för regi kommer till uttryck, förutom i ovannämnda fall, även i ett modernt fall, där regissören till en opera-buffa verkligen tillerkändes sådan rätt i två instanser.⁸

I september 1963 iscensatte Jean Darnel opera-buffan "Ba-ta-clan" av Offenbach och Halévy, vilken inte spelats sedan sin tillkomst 1855. Han lät uppföra den i Saint-Jean-de-Luz och därefter i maj 1965 i Rom, då med samma dirigent, scenograf och skådespelare. Vidare accepterade han ett erbjudande att låta spela pjäsen vid "le Festival du Marais" senare samma år. Detta engagemang bröt han emellertid under förevändning att huvudrollsinnehavaren var indisponibel. De ansvariga för Maraisfestivalen enga-gerade då en annan regissör, Emile Noël, och uppförandena genomfördes sedermera i hans regi men med de ursprungliga skådespelarna.

Darnel instämde härefter Noël till domstol för att ha efterbildat hans regi. Domstolen jämförde i målet först Halévys scenanvisningar med Darnels regi och avgjorde på så sätt vad som var att betrakta som Darnels skapelse. Därefter jämförde den Darnels regibok med Noël's för att avgöra huruvida efterbildning skett. Då detta ansågs klarlagt dömdes domstolen i enlighet härmed.

Övertygad i sakfrågan överklagade Noël domen med avseende på rättsfrågan -- d v s att regi över huvud ej var upphovsrättsligt skyddat. Appellationsdomstolen fast-ställde emellertid underinstansens dom. Den uttalade därvid att regissören till en

⁶ Jfr ovan § 17.

⁷ Se ovan, § 17. (Att även den senare formgivningen betraktas som litterär innefattar ett anammande av Desbois' synsätt härvidlag, § 17.)

⁸ Sista instansen var Cour de Paris, 8 juillet 1971, Jean Darnel c. Emile Noël et Association pour la Sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique – Festival du Marais. Denna dom refererades i R.I.D.A., nr LXXV, (janvier 1973), p. 134-137. I samma nummer av tidskriften (s 43 ff) publicerades även en artikel av Xavier Desjeux, "La mise en scène de théâtre est-elle une oeuvre de l'esprit? A Propos de l'arrêt Darnel du 8 juillet 1971, där fallet kommenteras på ett ingående sätt. Fallet refereras på s 45-47 varifrån här gjorda presentation närmast är hämtad.

opera skapade ett originellt verk i och med de instruktioner, som han ger, särskilt avseende kompositionen av de olika scenerna, dekorens slag, val och placering av rekvisita, skådespelarnas entréer, sortier och förhållningssätt, liksom tonen och rytmen i deras uttal.⁹

Desjeux, som kommenterat fallet, konstaterar, att detta avgörande måste betraktas som ett klart erkännande av att teaterregi kan vara föremål för upphovsrätt, även om den inte som filmregi åtnjuter en rättslig presumtion för att så skulle vara fallet. I stället, påpekar han, måste teaterregissören medelst regiboken föra sin prestation i bevis. Han poängterar emellertid, att det då inte enbart är fråga om ett skydd mot eftertryck för denna bok utan ett skydd mot uppföranden i enlighet med den.¹⁰

Regissörens arbete måste således vara att betrakta som en vidareutveckling av dramatikers tankar om dramas sceniska gestaltning. Regissörens prestation kan därmed variera från att vara en osjälvständig tolkning av dramatikers verk till att vara föremål för ett skydd mot uppföranden i enlighet med regiboken. I egenskap av idégivare kan sedan såväl dramatiker som regissören ha en rätt även till de enskilda elementen i iscensättningen, om deras instruktioner kan betraktas som tillräckligt detaljerade.¹¹

I den mån regissören kan föra i bevis, att hans bidrag till en dramatisk uppsättning innefattar ett självständigt skapande, ligger det nära till hands att tänka sig, att hans uppsättning i relation till dramatikers verk är att betrakta som ett "oeuvre composite". Detta innebär, att han inte kan sätta upp pjäsen utan dramatikers tillstånd men väl utnyttja sin regi till en annan pjäs – i den mån detta nu är faktiskt möjligt. För dramatikers del innebär det att han ensam behåller rätten att låta uppföra pjäsen. I den mån han senare väljer en ny regissör, får emellertid det som är att hänföra till den förste regissörens skapande, inte återupprepas utan dennes tillstånd.¹²

Endast undantagsvis kan det bli fråga om ett "oeuvre de collaboration" vilket innefattar en starkare ömsesidig bundenhet mellan regissören och dramatiker.¹³ Förutom att regissören då skall visa sin skapande insats, skall hans bidrag utgöra ett huvudsakligt element i verket och vara utarbetat i en

⁹ Betr appellationsdomstolens jämförelser i skyddsfrågan (d v s mellan operaförfattarnas sceninstruktioner och Darnels) respektive frågan om efterbildning (d v s mellan Darnels och Noël's regiböcker), se R.I.D.A., nr LXXV, s 136-137.

¹⁰ Desjeux, s 79-83. Desjeux ifrågasätter även, om inte invändningen, att regissörens prestation inte skulle innefatta något självständigt formskapande utan endast innefatta en osjälvständig del i tolkningen av detsamma, måste betraktas som godtycklig. Detta resonemang finner han gälla även artisternas prestationer. Desjeux ifrågasätter likaledes godtyckligheten hos de estetiska kriterier, som han finner ligga bakom denna invändning. Desjeux, s 63-77. Se vidare härom nedan.

¹¹ Extremfallet i detta avseende utgör Jean Cocteaus insatser i fallet "Le Jeune Homme et la Mort". Se härom ovan, §§ 16 och 17.

¹² Jfr § 15.

¹³ Jfr § 15.

andlig närhet till dramatikern, varvid syftet skall ha varit att åstadkomma ett gemensamt verk.¹⁴ Ändå synes fruktan för att dramatikern skall nödgas vidkännas en sådan bundenhet visavi regissören, stundtals ligga bakom den ovilja mot ett rättsskydd för regi, som under 1900-talet dominerat i doktrinen.¹⁵

Det är i vart fall inte ovanligt, att man i doktrinen sammanfattar argument mot samarbetsverk och argument mot upphovsrätt för regi över huvud taget.¹⁶

Desbois måste anses göra nämnda sammanfattning, när han skriver följande om "les metteurs en scène" till teatrala och melodramatiska verk:

De bidrar till tolkningen och inte till skapandet av det tolkade verket, eftersom deras erfarenhet och talang tas i anspråk först efter det att dramat, operan, den komiska operan eller operetten fullbordats; de tänker ut dekoren, ordnar det sceniska spelet, skådespelarnas mimik. Egenskapen av "coauteur" kan bara tillerkännas dem med avseende på féeries och music-hallskådespel, vid vilka texten och det musikaliska är underordnade de visuella elementen, som upptar en dominerande plats.¹⁷

Vad gäller just féeries, kan frågan om upphovsrätt föreligger över huvud taget, i praktiken komma att sammanfalla med frågan om vad som utgör huvudsakliga element respektive accessoarer till verket, på ett sätt som det ligger mycket nära till hands att generalisera ifrån.

Redan i ett fall från 1860 konstateras, att konstruktören till "les trucs" (konstmaskineriet) i ett feeri bidrog till det huvudsakliga elementet i pjäsen, varför han var att betrakta som "collaborateur".¹⁸

En maskinkonstruktör torde oftast inte ha uppgifter inom teatern, som är skapande i upphovsrättslig mening. Om han emellertid, som i ett feeri, har till uppgift att bidra med ett av de huvudsakliga elementen i pjäsen, är det mycket naturligt, att han utvecklar sin verksamhet så att den blir av skapande karaktär. Eftersom detta rent faktiskt torde gälla med en viss allmängiltighet, kan det således ligga nära till hands att föra samman de två bedömningarna och även generalisera härifrån till andra former av "l'art de mise en scène".

I ett fall från 1965 konstaterades även, att i en helt ny form av skådespel "son et lumière" (ljud och ljus), ljuselementet övervägde på ett sätt som förändrade ljussättarens roll, från att endast vara en uttolkare eller tjänare med

¹⁴ Jfr § 15 och § 16.

¹⁵ Detta uttrycks tydligt av Lyon-Caen, s 252 (se not 5).

¹⁶ Desjeux, s 47-52.

¹⁷ Desbois, nr 184.

¹⁸ Cour de Paris 28 janvier 1860, Raignard c. Borsat et Fanfernot. Ann.Prop.Ind. 1860, p. 66. Fallet, som rörde pjäsen "Cricri", omnämns av Pouillet, nr 109, Grente, s 61 och Dumas-Parmentier, s 143.

avseende på verket, till att vara en skapare av ett av de element utan vilka verket inte skulle finnas till, varför han var att betrakta som "coauteur".¹⁹

En strikt rättstillämpning tillåter emellertid inte generaliseringar av detta slag, dvs att man utifrån bedömningen av vad som är att hänföra till de grundläggande elementen i ett verk, bestående av flera konstarter, sluter sig till vilka element i verket som över huvud taget är att betrakta som upphovsrättsligt skyddade.²⁰

Effekten av detta slags generalisering kommer till uttryck hos Desbois när han som exempel på genrer av hithörande slag åberopar ett fall om ett "music-hall"-uppträdande.²¹ I fallet, som avsåg ett klädförvandringsnummer ("numéro de transformisme à vue"), rörde rättsfrågan i själva verket inte "collaboration" utan efterbildning, och frågan huruvida scenkläderna intagit en dominerande plats i numret diskuterades över huvud taget inte av domstolen. Denna uppehåll sig i stället vid originaliteten hos scenkläderna och åberopade vidare principen, att verk skall anses skyddade oavsett sitt värde.²²

Det kan ändå konstateras, att i många fall det synsätt som innebär, att det föreligger ett samband mellan vad som utgör ett grundläggande element i ett sceniskt verk och vad som över huvud taget är upphovsrättsligt skyddat i verket, måste anses berättigat. Detta innebär emellertid samtidigt att man står inför svåra och rentav förrädiska problem.

Desjeux ifrågasätter emellertid i sin artikel i anledning av fallet "Ba-tac-lan", om inte detta synsätt onödigtvis komplicerat debatten.²³ Det hör till saken, att nämnda synsätt även kommit att spela en viss roll i diskussionen om avgränsningen för rättsskyddet avseende koreografi.²⁴

Vidare har som argument mot teaterregissörens upphovsrätt anförts, att hans insats gjorts först efter det att dramatikerens verk fullbordats. Det kan ifrågasättas varför detta argument, som – liksom det nyss behandlade – måste betraktas som specifikt mot rättsförhållanden avseende "oeuvre de collaboration", kommit att spela en roll i debatten. Förklaringen härtill synes närmast vara att söka i en jämförelse med förhållandena inom filmen.

¹⁹ Cour de Bourges, 1 juin 1965, Recueil Dalloz, 1966, p. 44-47. Fallet nämns av Desbois, nr 186 bis, s 227 not 1. Ett liknande uttryckssätt användes betr den artist, Marcel Marceau, som framfört mimodramerna "Le Fabricant de Masque" och "La Cage" och som transponerat Alexandres teman eller motiv härtill i rörelser och därför yrkade på att bli betraktad som "collaborateur" till denne. Se härom ovan § 17. (Däremot användes detta uttryckssätt ej i fallet rörande monomimen "Une soirée chez le Sous-Préfet", trots att även här domstolen framhävde det artistiska, som det huvudsakliga elementet i genren. Se ovan § 16.)

²⁰ Jfr § 16.

²¹ Desbois, s 224 not 2.

²² Tribunal correctionnel de la Seine, 9.2.1957. Min. pub. et Martonn c. Leitz et Novion, J.C.P. 1957.II. 10031.

²³ Desjeux, s 52. Jfr not 8.

²⁴ Se härom nedan § 20. Redan nu bör påpekas att Desbois inte framför argumentet i detta avseende, Desbois, nr 184.

Enligt Desjeux hade filmregissörernas krav på att bli betraktade som medupphovsmän ("collaborateurs") med avseende på det slutliga, filmade verket tillgodosetts i praxis redan före 1957 års lag.²⁵ I 1957 års lag infördes även en presumtion för att filmregissören skulle vara att betrakta som medupphovsman till filmen.²⁶

Mot ett dylikt krav från teaterregissörerna invändes enligt Desjeux i doktrinen, att medan en filmregissör intervenerade i själva hjärtat av verket, vilket inte skulle bli som det blev utan honom, så kom teaterregissören in först efter det att det dramatiska verket fullbordats, vilket också då behöll sin identitet oavsett "mise en scène."²⁷

Vad man än anser om denna bedömning, kan konstateras, att den inte innefattar något, som innebär att teaterregissören skulle vara helt utan rätt till sin prestation, vilket hävdats i doktrinen.²⁸ Att hävda detta vore att bortse från den rättsliga skillnad, som det innebär att erkännas som "collaborateur" till ett verk och att stå helt utan rätt ens till sitt eget bidrag till verket. Även Desjeux anser, att det står klart, att en sådan bedömning inte kan avgöra frågan om teaterregissören har en självständig rätt till sin prestation eller ej.²⁹

Att Desbois ansluter sig till nyss nämnda synsätt kan i och för sig förefalla förvånande, då det av domstolen i fallet "Ba-ta-clan" använda bedömnings-sättet i själva verket måste anses ligga latent i de resonemang, som han för om de skilda konstarternas inbördes förhållanden.

Desbois beskriver det litterära verket, som bestående av en kedja idéer. I relationen idén respektive formgivningen till ett konstnärligt verk betecknar han vidare idén som ett litterärt verk. Detta måste principiellt sett anses innefatta även idén till ett scenkonstverk. Rent logiskt måste då bedömningen av vad som är att hänföra till dramatikern respektive vad som är att hänföra till regissören göras medelst en jämförelse mellan deras respektive idéer.³⁰

Ett slutgiltigt formgivet konstverk betecknar Desbois som en metamorfos, en omvandling, av idén härtill. Till detta verk anser han att den formgivande

²⁵ Desjeux, s 47 samt där angivna källor.

²⁶ 1957 års lag, art 14.

²⁷ Desjeux, s 49.

²⁸ Motsvarande resonemang skulle i.o.f.s. kunna föras även beträffande ett filmmanuskript och dess iscensättning. Av ett och samma manuskript skulle med säkerhet kunna åstadkommas flera olikartade filmer. Man bör således uppmärksamma, att här föreligger en juridisk presumtion.

²⁹ Desjeux, s 50. Jfr § 16. Om orsaken till detta slags resonemang kan bara spekuleras. Kan man i sin nit att debattera de faktiska eller estetiska skillnaderna mellan filmregi och teaterregi ha bortsett från det rättsliga gapet mellan att erkännas som "collaborateur" och att stå helt utan rätt ens till sin del och därmed inte dragit sig för att i debatten införa ytterligare ett kriterium, i själva verket relevant endast för collaboration men utan att observera detta? Helt omöjligt är det inte. Den franska rättstraditionen på detta område synes arbeta i första hand utifrån analyser av de faktiska förhållandena och i mindre grad utifrån ett systematiserande av de rättigheter eller rättsinstitut som kan komma i fråga.

³⁰ Se ovan § 17.

konstnären alltid har en rätt.³¹ Detta resonemang ansåg han även vara tillämpligt, när det gäller Cocteaus relation till formgivarna till dekor och koreografi i iscensättningen av "Le Jeune Homme et la Mort". Som konstaterats ovan accepterade dock domstolen, att idégivaren ensam varit att betrakta som upphovsman till dessa enskilda, av andra, formgivna element.³²

Såväl dramatikern som regissören framstår således som idégivare till scenkonstverket och har som sådana principiellt skydd mot iscensättningar härav. De kan dock även vara att betrakta som rättighetsinnehavare visavi de enskilda elementen i det formgivna scenkonstverket.

Det hör visserligen till saken, att koreografens prestation, till följd av att den är abstrakt, även kan bedömas som en idégivares prestation till vilken artisten ger den slutliga utformningen. Man bör dock härvid observera, att koreografens prestation avser ett enda särskilt element i iscensättningen, nämligen en rörelsekomposition, och vidare, att hans komposition kan betecknas som en sluten formgivning vilken artisten har att följa. Detta innebär att han, vad avser själva rörelseelementet, snarast torde skapa något som visserligen är i linje med dramatikerns respektive regissörens idéer om verkets gestaltning, men som ändå är artsilt från detta. Följden härav blir i sin tur, att koreografen oftast torde ha en självständig rätt till sitt element i verket, något som dock i vissa fall ifrågasatts.³³

I avantgardistiska teaterformer vägs regin ofta in i ett koreografiskt mönster. Rörelserna, som aktörerna (vilka ofta är dansare) utför, är såväl formgivningsmässigt som rytmiskt långt mer uppbundna än vid traditionell teater. Det är dock inte fråga om dans eller mim i traditionell mening, utan rörelserna kan vara av ett i grunden vardagligt slag, samtidigt som de agerande talar. Ett särskiljande av det koreografiska mönstret skulle måhända vara möjligt men knappast meningsfullt, då koreografen/regissören här velat skapa enhet. Med hänsyn till det rådande rättsläget att regissören principiellt sett får anses ha upphovsrättsligt skydd, förefaller det heller inte möta något hinder för ett skydd av en sådan enhet.

Ofta har koreografen/regissören även producerat texten. Han framstår då som idégivare till minst tre särskiljbara element, nämligen *dels* det dramatiska händelseförloppet (motivet) och texten, *dels* den sceniska helheten, regin, *dels* den koreografiska utformningen av scenkonstverket.

Stundtals kan man även tänka sig, att ensemblen bidragit redan vid tillkomsten av spelet på ett sätt som kan aktualisera den ovan diskuterade problematiken, huruvida det är ett verk åstadkommet av ett universalgeni under osjälvständigt biträde av aktörerna, respektive ett "oeuvre de collaboration".

³¹ Se ovan § 17.

³² I fallet "Le Jeune Homme et la Mort", se ovan § 16 och § 17.

³³ Se fallet "Le Jeune Homme et la Mort" och appellationsdomen i "La Fête chez Thérèse" ovan § 17.

I och för sig skulle man kanske inom avant-gardistisk teater kunna tänka sig ett ensemblespel, där ensemblen som sådan åstadkom pjäsen. Deras ledare skulle då kunna framstå som upphovsman till ett "oeuvre collective". Den principiella skillnaden häremellan och då ledaren framstår som ett universalgeni, där ensemblen helt osjälvständigt utför hans konstnärliga idéer, skulle då vara den, att i det förra fallet bevisning om de faktiska förhållandena skulle kunna leda till "une oeuvre de collaboration", medan i det senare fallet prestationerna i princip urskiljs men bedöms vara av icke skapande natur.

Enligt förarbetena avses med kategorin "oeuvre collective" emellertid endast vissa slags anonyma verk, såsom t ex stora lexika. Enligt Colombet är doktrinen inte främmande för att använda institutet generellt vid anställningsförhållanden, medan rättspraxis gått in för en restriktiv hållning till det.³⁴ På grund av denna restriktiva hållning är detta alternativ således inte praktiskt tillämbart.

Sammanfattningsvis kan alltså konstateras, att medan regissören framstår som författarens förlängda arm, när det gäller idéerna om dramats iscensättning, framstår koreografen som idégivare till ett specifikt element i iscensättningen.

Hans skapande är därmed lättare att isolera från dramatikers än regissörens. Fixeringens betydelse i detta avseende skall behandlas särskilt i nästa avsnitt.

En samlad bild av doktrinen användningar mot upphovsrättsligt skydd för regi ger närmast intryck av att ett teatralt verk skulle bestå av en skriftlig form, innefattande en idé eller ett innehåll, och att uppförandet av innehållet ej i sig innefattar någon ny formgivning: Artisterna anses härvid ha en verkställande och regissören endast en dirigerande del i produktionen. Det är denna typ av avvägningar som givit upphov till att artister och – av den tyngst vägande fran-ska doktrinen – även regissörer, placerats under institutet "droits voisins".³⁵

Nämnda slag av rättigheter har inte funnits i den franska upphovsrättslagstiftningen före år 1985. Artisterna har i likhet med regissörerna svävat i en sfär mellan upphovsrättsligt skydd respektive inget skydd alls.³⁶ Man kan då fråga sig hur rättsläget utkristalliserats på här aktuella punkter i och med införandet av sådana rättigheter.

Av Art 16 i lagen framgår, att det är den tolkande eller utförande artisen, som omfattas av *droits voisins*, d v s den person, som uppför, sjunger, reciterar, deklamerar, spelar eller på vilket annat sätt som helst framför ett litterärt eller konstnärligt verk, ett variéteprogram eller ett cirkus- eller mario-

³⁴ Jfr ovan § 15 och § 17.

³⁵ Så t ex Desbois, 1978 nr 177 ff. (Särskilt nr 184.)

³⁶ Se härom, t ex Colombet, nr 402, Desjeux, s 68-73.

nettnummer. Regissören nämns däremot ej i lagen.³⁷ Regissörens rättsställning är således fortfarande opåverkad av de lagstiftande instanserna och det finns således anledning att betrakta ovan refererade rättsfall "Ba-ta-clan" som ett auktoritativt uttryck för gällande rätt.

Avskärandet av artisterna respektive regissörerna från upphovsrätt bygger ytterst på tämligen vanskliga estetiskt-filosofiska avvägningar. Desjeux ifrågasätter om de inte måste betraktas som godtyckliga.³⁸

Vad beträffar frågan om artisternas prestationer innefattar en ny formgivning av verket eller ej anser Desjeux, att ett rent objektivet svar inte kan ges på denna fråga. Enligt honom förefaller detta snarast bero av skådespelarens större eller mindre konstnärliga läggning. Vidare anser han det snarast vara så, att dessa inte mottagits i författarnas krets och att skådespelarna därför nödgats sluta förbund med fonogramframställare och radioutställare.³⁹ När det särskilt gäller regissören, har han generellt sett av doktrinen funnits vara snarare författarens förlängda, dirigerande arm än en självständig, konstnärlig skapare. Detta anser Desjeux vara ett godtyckligt argument, särskilt som man är beredd att medge skydd för textöversättare, utgivare av "oeuvres collectives" och dylikt. Med hänsyn till det sagda anser han det rimliga vara, att inte generellt sett medge upphovsrätt för teaterregissörer, men inte heller att förvägra en sådan generellt. Han anser även att ovannämnda mål, "Ba-ta-clan", anvisar en sådan väg.⁴⁰

Om man betraktar fallet som prejudicerande, ligger det dock snarare närmast till hands, att betrakta teaterregi generellt sett som skyddad; (dock med observerande av skillnaden häremellan och den för filmregi lagstiftade presumptionen). Liksom vid all annan upphovsrätt får sedan regissörens skapande bedömas i det enskilda fallet.

Slutligen kan man anta, att domstolarna kommer att kräva, att teaterregissörerna i varje fall manifesterar sin skapande prestation i *fixerad form*. Detta både med tanke på de vanskligheter man haft att urskilja denna och på att motsvarande krav uppställts för de delar av "mise en scène" som uttryckligen gjorts till föremål för rättsligt skydd, nämligen koreografi och pantomim.

³⁷ Loi nr 85-660 du 3 juillet 1985.

³⁸ Desjeux, s 63-77. Jfr ovan, not 10.

³⁹ Desjeux, s 63-65, 68-73.

⁴⁰ Desjeux, s 73-77.

§ 19 Fixeringskravet i fransk rätt

Enligt 1793 års lag, art 6 krävdes för ett bibehållande av utgivningsrätten till litteratur och gravyr att ett visst antal exemplar av verket deponerades på föreskrivet sätt.¹ Depositionskravet upprätthölls som förutsättning för skydd ända fram till 1925.² Fixeringskravet som villkor för skyddet av koreografiska alster infördes först i och med 1957 års lagstiftning.³ Depositionskravet ansågs dock aldrig vara någon förutsättning för uppföranderätten.⁴ Tvärtom ansågs även improvisationer skyddade mot obehöriga uppföranden.⁵ Detta synsätt kom även koreografen Jules Perrot i åtnjutande av i fallet "Cosmopolitana".⁶ Även om detta inte utsågs direkt i den rättsliga litteraturen, finns information som visar detta hos Guest. Denne berättar följande om fallet:

"Maitre Carraby, counsel for Perrot explained: "Perrot's "case has presented some difficulty from the outset, and the defendant doubtless relied on that. How is it in fact to be established that a pas danced in St Petersburg is the same as a pas danced in Paris? Some choreographers commit their pas to writing, others memorize them ... Unfortunately Perrot improvises his works and does not write them down. "To strengthen his case, counsel put in a declaration made by Saint-Léon attesting that the two dances were the same, and asked the Court to award his client 10 000 francs damages."⁷

Som vi sett ovan vann Perrot målet, även om han endast erhöll 300 francs i skadestånd.⁸

Vad som aktualiserade frågan, som skulle kunna leda tanken till en eventuell fixering av koreografin i ovannämnda fall, var således själva efterbildningssituationen, vilken skulle kunna vid eventuellt förnekande från svarandes sida nödvändiggöra en jämförelse mellan två framföranden.

I grunden låg då, att Perrot måste bevisa att han redan skapat ett verk, som var identiskt med det av Marie Petipa uppförda, d v s han måste föra

¹ Se härom Gastambide, 1837, nr 123 ff, Pouillet, 1908, nr 423 ff, 482 ff, samt ovan § 13.

² Som förutsättning för skydd avskaffades depositionskravet genom lag 29 maj 1925, varvid principen om skapandet som enda förutsättning för skydd uppställdes. Se Colombet, 1986 s 9, 10, samt ovan § 15, not 3. Härfter inverkade det således inte längre på omfattningen av upphovsrättsskyddet, se t ex Dumas-Parmantier, s 98-99.

³ 1957 års lag, art. 3. Se ovan § 15.

⁴ Gastambide, nr 216-219. Ann.Prop.Ind. 1877, p 211 "La Vengeance de Djelma l'Indienne". Se ovan § 14.

⁵ Hos Gastambide, nr 210 uttalas detta under rubriken "Ouvrages dramatiques". Han hänvisar härvid till avsnitten nr 21 och 23, vilka behandlar muntliga lektioner och tal under rubriken "ouvrages littéraires".

⁶ Se härom ovan, § 14.

⁷ Guest, The ballet of the second empire 1858-1870, s 48. Arthur Saint-Léon var själv koreograf på Paris-operan och skapare av bl a Coppelia.

⁸ Ibid. s 49.

sitt improviserade skapande i bevis. Men bevisvårigheterna skulle naturligtvis lika gärna ha kunnat avse själva det otillbörliga uppförandet. Marie Petipa hade dansat i St Petersburg i Perrots originaluppsättning av baletten "Gazelda", där Cosmopolitana ingick, och kunde dansen.⁹ Det finns därför ingen anledning att utgå från att den skulle finnas nedskreven i samband med att den inskjutits i Petipas balett "Le Marché des Innocents". St-Léon, som var sakkunnig, och uppenbarligen sett båda baletterna kunde lösa dessa frågor i ett sammanhang.

Inte förrän 1958 aktualiserades bevisfrågor på nytt i rättspraxis beträffande koreografi och då till följd av tveksamheter beträffande identifieringen av själva skapandet, dvs vem som var att betrakta som upphovsman till en viss koreografi. Detta skedde till följd av att direktören för Théâtre des Champs Elysées, Eudes, i domstol ställde krav på viss rätt till bland annat koreografin till mimodramen "Le Jeune Homme et la Mort". Härvid berördes frågan huruvida bland andra koreografen, Roland Petit, över huvud presterat någon självständig skapelse, med hänsyn till att idégivaren till mimodramen, Jean Cocteau, var ett universalgeni, som i hög grad själv påverkade utformningen av verkets iscensättning.¹⁰

Underinstansen föreföll resonera på så sätt, att en eventuell fixering av koreografin skulle ha kunnat utgöra ett bevis för en självständig rätt av denna, och att bristen härvidlag närmast måste tyda på att koreografin utgör en integrerad del i ett mycket speciellt helhetsverk (skapat av Cocteau).¹¹

Det kan finnas anledning att poängtera skillnaden mellan de båda fallen. I det förra fallet innebar frågan huruvida ett verk över huvud existerade, och i vad mån det innefattade en likhet med ett senare uppfört verk. I det senare fallet var det frågan om koreografin existerade som en självständigt skapad del i ett sceniskt verk eller om den endast utgjorde ett osjälvständigt element i en större skapad helhet.

⁹ Ann.Prop.Ind. 1863, s 235.

¹⁰ Om detta fall, se ovan, §§ 16 och 17.

¹¹ Domstolen (Tribunal civil de la Seine) uttalade bl a följande:

"— Or, attendu qu'il n'est établi par aucun document que, soit Roland Petit, directeur artistique de la Troupe du Ballet des Champs - Elysées, soit Gutmann, dit Babilée et dame Philippast, danseurs du ballet "Le Jeune Homme et la Mort", aient conçu et créé une chorégraphie originale qui soit susceptible de leur conférer un droit d'auteur ou de coauteur sur l'oeuvre ainsi réalisée.

— Attendu que si, dans le ballet classique, la chorégraphie constitue l'élément essentiel de l'oeuvre, le ballet "Le Jeune Homme et la Mort" apparaît selon l'expression même de Cocteau moins un ballet proprement dit "qu'une pièce muette où le réalisateur s'efforce de communiquer aux gestes le relief des mots et des cris — qu'un mimodrame où la pantomime exagère son style jusqu'à la danse";

— Attendu que c'est en raison du caractère très particulier de cette oeuvre litigieuse que la chorégraphie composée sur une musique qui ne lui était pas destinée ne fut matérialisée par aucun livret". J.C.P. 1958. II. 10762.

Som framgått ovan tillgodoser ett rättsligt krav på fixering åtminstone det första ledet i den först nämnda situationen. Det förefaller emellertid vara möjligt att ifrågasätta, i vad mån rättssystemet är särskilt betjänt härav. Som särskiljande faktor för koreografin, där denna ingår som en långt integrerad del i en större scenisk enhet, som i den senare situationen, kan fixeringen kanske oftare onekligen betraktas som avgörande för möjligheten att urskilja den rent koreografiska prestationen. Det förefaller inte heller obilligt att hävda, att en koreograf, som i en sådan samarbetsituation inte tillvaratagit sin rätt medelst någon som helst fixering, inte heller skall kunna påkalla en sådan rätt i efterhand. Frågan är emellertid, om inte denna typ av fall, där fixeringskravet framstår som legitimt, på ett otillbörligt sätt tillåts influera de enklare fallen. Nämnda frågor skall närmast tas upp till behandling.

Som exempel kan till att börja med konstateras att frågan, huruvida ett verk av ett visst utseende eller en viss form över huvud existerade i fallet "Cosmopolitana", utföll tämligen oproblematiskt. Av referatet framgår inte att den över huvud taget skulle ha varit tvistig. Huruvida detta berodde på att Petipa aldrig någonsin tänkt förneka, att han använt Perrots divertissement, eller på att han låtit sig påverkas av Saint-Léons yttrande, är obekant.

Självklart kan man tänka sig liknande situationer, där förhållandena är långt mer komplicerade än i detta fall och där en fixering av såväl ursprungsverket som det påstått obehöriga uppförandet skulle underlätta bedömningen.¹² Å andra sidan kan man även peka på fall, där existensen av en koreografisk skapelse i den aktuella situationen rent faktiskt sett är helt problemfri och frågan om skyddet härför är av rent rättslig karaktär. I relation till dessa framstår fixeringskravet närmast som en rättslig formalitet.

Som exempel kan nämnas det under avsnittet om "collaboration" behandlade fallet avseende en kränkning av koreografens droit moral. Det rörde "komedi-balletten, "Les Trois Sultanes".¹³

I detta fall fanns koreografin förmodligen fixerad. Det nämns av "Substitut" Raisin i samband med diskussionen om Chasles' eventuella ställning som *collaborateur* eller hennes kontraktsrättsliga ställning skulle utgöra hinder mot att hennes koreografi helt byttes ut och hennes namn ströks ur programmet. Däremot nämndes ingenting om själva fixeringen av verket i samband med diskussionen huruvida hon kränkts till följd av att karaktären av hennes verk förändrats därför att en främmande dans inskjutits häri, sam-

¹² Att anse det omöjligt att identifiera även det obehöriga uppförandet skulle närmast peka mot att skyddet skulle inskränkas till förbud mot efterbildning av själva fixeringen. Eftersom hart när alla skrivna alster är skyddade mot efterbildning, behöver ett sådant synsätt inte knytas till något som helst fixeringskrav utan faller på ett normalt sätt in under skyddet för litteratur. (På detta sätt skulle t ex Desbois' inställning till regi kunna betraktas.) (Se Desbois, 1978, nr 184, 185.)

¹³ Om detta fall, se § 16.

tidigt som hon inför publiken framstått som ensam upphovsman.¹⁴ Denna fråga framstod närmast som en rättsfråga med en tämligen löslik anknytning till den i och för sig helt klara sakfrågan.¹⁵

Enligt Raisin undrade dansösen, mademoiselle Soutzo vad hon gjort för fel när hon ändrat Chasles koreografi. Hon hade på intet sätt velat chikanera Chasles, utan bara velat framföra en dans i nivå med sin professionalism. För att bevisa detta hade hon förklarat sig beredd att framföra den i rättssalen. Detta avisades emellertid. Raisin kommenterar detta med elegant ironi och säger att det – om Soutzo vinner processen – möjligen kan få till följd, att folk skulle säga, att hon vunnit den med sina "entrechats". Något nytt ljus över själva processen skulle det inte sprida. Denna rörde i sin helhet en *rättsfråga*, nämligen om hon hade rätt att, trots Chasles' förbud, ändra dennas koreografi. I grunden rörde detta frågan om koreografi som konstart skyddades av lagen.¹⁶

Att besvara denna med hänvisning till huruvida Chasles' koreografi varit fixerad eller inte, kan knappast ses annat än som formaljuridik.

Ett exempel, där frågan kunnat bli komplicerad på motsvarande sätt som i fallet "Le Jeune Homme et la Mort", anger appellationsdomens uttalanden i fallet "La Fête chez Thérèse".¹⁷ Koreografen, Stichel, hade i detta fall yrkat på att bli betraktad som "collaborateur" till librettisten och kompositören. Här ifrågasatte domstolen huruvida hon i själva verket åstadkommit något självständigt skapande med hänsyn till de detaljerade beskrivningar, som hon erhållit av librettist och musiker. Detta sökte hon visa genom att hänvisa till sitt eget manuskript, där hon nedtecknat sina tankar om hur baletten skulle transponeras i rörelse.¹⁸ Då emellertid domstolen tillika konstaterade, att hennes arbete utgjorde en scenisk bearbetning av ett redan föreliggande verk, något som avgjorde rättsfrågan, oavsett om detta arbete varit av skapande natur eller ej, behövde nyssnämnda problematik aldrig ställas på sin spets.

Sammanfattningsvis kan man nog våga påstå att fixeringskravet måste vara direkt kopplat till sakfrågorna för att framstå som rimligt. I samtliga fall, som behandlats i detta avsnitt, utom beträffande mimodramen "Le Jeune

¹⁴ Le Droit d'Auteur 1926 s 56. I detta fall fanns verket registrerat hos la Société des auteurs et compositeurs dramatiques med Busset som kompositör och Chasles som koreograf. Fixeringen hade säkerligen samband härmed. Denna helt frivilliga registrering medförde ingen rättslig effekt, vare sig som collaborateur eller kontraktsrättsligt. Se § 16.

¹⁵ I detta sammanhang framstår hur nära upphovsrätten kan ligga en rätt, knuten till personligheten. I förlängningen kunde man tänka sig att hela Chasles' koreografi byttes ut *utan* att hennes namn ströks från programmet. I och med att upphovsrätten inklusive droit moral principiellt knutits till objektet, skulle den inte vara tillämplig i detta fall, utan det blir fråga om andra rättsskydd för personligheten.

¹⁶ Le Droit d'Auteur 1926, s 54.

¹⁷ Se härom §§ 16 och 17.

¹⁸ Le Droit d'Auteur, 1920, s 34.

Homme et la Mort" har emellertid dessa framstått som okomplicerade, varför man kan ifrågasätta, om inte ett fixeringskrav på ett otillbörligt sätt skulle kunna missgynna koreografin i dessa fall.

Redan inledningsvis karaktäriserades sakfrågorna som huvudsakligen rörande antingen existensen som sådan av ett visst koreografiskt verk, eller existensen av ett koreografiskt verk som självständigt element i ett större helhetsverk. Även om, som nämnts ovan, det vid strid härom skulle underlätta med en fixering, förefaller en sådan knappast nödvändig. Även andra former av bevisning vore möjligt att ta hänsyn till (t ex St Léons ovannämnda intyg beträffande Cosmopolitana, vilket för övrigt löste den tredje sakfrågan – jämförelsen mellan originalverket och det obehöriga uppförandet). När det gäller att särskilja vad en koreograf åstadkommit självständigt vid en komplicerad iscensättning, torde även detta vara möjligt så länge de sammansatta elementen är artskilda från varandra. Om t ex som i "Le Jeune Homme et la Mort" ett universalgeni som Jean Cocteau är huvudagerande, eller, där som ibland i avant-gardistisk teater det sker ett intimt samarbete mellan en koreograf och en regissör, är detta kanske omöjligt utan en fixering av själva koreografin. Därmed omöjliggörs en rättslig lösning till förmån för koreografin i strid mot övrigas intressen i den mån sakfrågorna ifrågasätts. Det skulle i sådana fall vara nödvändigt för en koreograf att fixera sitt verk för att upprätthålla en självständig upphovsrätt. Med andra ord, i sådana tämligen begränsade fall synes fixeringskravet fylla en egentlig rättslig funktion.

Vilken funktion, som fixeringskravet i 1957 års franska upphovsrättslag egentligen avsett att fylla, framgår inte helt entydigt vid studier av doktrinen.¹⁹ Här skall redogöras för några uttalanden i syfte att söka klargöra detta.

I en kommentar till den nystiftade lagen uttalar Savatier följande i denna fråga:

Principen att muntliga verk, och då särskilt tal, predikningar och pläderingar, står i åtnjutande av litterär och konstnärlig äganderätt var redan tidigare obestridd i rättspraxis. Men det är inte applicerbart utan svårighet på sådana som varken skrivits ned eller spelats in. Den påtagliga form, som då tjänar som materiellt stöd för den litterära och konstnärliga äganderätten, skingras i själva verket i samma ögonblick som den blir till, så att det är svårt att ålägga tredje man att respektera den. Det som är sanning avseende ordet, är det också avseende gester. Den icke registrerade pantomimen är knappast möjlig att skydda.

Lagen gör även distinktioner i detta avseende. Dock endast i vissa fall. Den tar sig nämligen an koreografiska verk och pantomimer, bara om "la mise en oeuvre en est fixée par écrit ou autrement". En sådan registrering borde vara det *generella* och *enda* villkoret för skydd för alla konstverk, förverkligade genom gester eller ljud.

¹⁹ En genomgång av följande förarbeten till 1957 års lag ger ingen upplysning i frågan. Annales de l'Assemblée nationale, 1954/55, nr 8612, 10681, 11309, 1955/56, nr 553, 1064, 1554, 1956/57, nr 3130, 3294, 3472, 3566, 4190, 4256, Conseil de la République 1956/57, nr 11, 43, 371.

icke desto mindre, ologiskt, kräver lagen inte registrering för att skydda "föreläsningar, tal, predikningar, pläderingar och andra verk av samma karaktär".

Om texten tolkas bokstavligt, har en registrering alltså här bara betydelse som bevismöjlighet, inte som nödvändigt element för en otillåten efterbildning av en muntlig text. Det är svårt att föreställa sig funktionen hos ett skydd så osäkert vad angår substansen.²⁰

Savatier förefaller anse, att fixering är ett nödvändigt villkor för att man skall kunna kräva respekt för flyktiga verk, d v s låta dem omfattas av skydd. Det kan tyckas förvånande, att han inte nämner musik, när han diskuterar det ologiska i att göra en åtskillnad mellan ord och gester i lagen i denna fråga. En förklaring härtil skulle kunna vara, att musikaliska improvisationer inte synes ha varit föremål för den äldre juridiska diskussionen i någon betydande omfattning.²¹ Däremot ansåg Savatier fixeringskravet möjliggöra ett skydd även för artister och regissörer, något som han ansåg orättvist att 1957 års lag inte medger.²² Även här föreföll han se bristen på varaktig form som det största hindret för skydd, något som den moderna tekniken med sina registreringsmöjligheter vid denna tid eliminerat.

Sammanfattningsvis kan således konstateras, att fixeringskravet för Savatier framstod som ett rekvisit av avsevärd rättslig dignitet, såtillvida som han ansåg, att man inte kunde kräva av tredje man att verk, flyktiga till sin form, skulle respekteras. Denna tanke måste anses ha ett intimt samband med den ovan karaktäriserade sakfrågan, om existensen av verket som sådant kunnat ifrågasättas. Den måste även betraktas som ytterst tivelaktig, åtminstone i okomplicerade fall, ovan exemplifierade genom "Cosmopolitana", där koreografin dansas av samma ballerina såväl i original som sedan obehörigen,²³ samt "Les Trois Sultanes", där en dansös obestriddligen uppfört en dans, som inte komponerats av den koreograf, som stod angiven på programmet, utan som inskjutits i dennas koreografiska komposition.

Flera jurister ser emellertid fixeringskravet som direkt kopplat till bevisfrågorna rörande verkets existens. Så t ex skriver Plaisant i sin kommentar till fallet "Le Jeune Homme et la Mort" följande:

Fast rättspraxis, även om den är fåtalig, medger ett rättsskydd för baletter och koreografi. (Här hänvisas till de ovan nämnda fallen "Cosmopolitana", "La Fête chez Thérèse" och "Les Trois Sultanes".)

Lagen 11 mars 1957, artikel 3, komfirmerar denna regel och förser den med en precision:

²⁰ Savatier, Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. (nr 21.) J.C.P. 1957. I. 1398. (Egen översättning. Egen kursivering.)

²¹ En genomgång av Gastambide 1837, Pouillet 1908 och Gibaux, 1900, ger inte något underlag härvidlag. (Jfr not 5.)

²² J.C.P. 1957. I. 1398, Savatier, nr 12 (till vilket ställe han hänvisar i nr 21. Se not 20).

²³ Ann.Prop.Ind. 1863, s 235.

"Les oeuvres chorégraphiques, les pantomimes dont la mise en oeuvre est fixée par écrit ou autrement". I praktiken inskränker denna precisering inte skyddet; det är helt klart, att man inte kan agera för skydd av ett verk, vars lydelse är okänd. I detta fall uppges i domen, att det inte finns någon textbok, att originalmusik fattas och att inget dokument har redigerats för att fixera Jean Cocteaus tanke. Cocteau håller sig härvidlag till muntliga anvisningar. Det förefaller emellertid som om verket är tillräckligt definierat för att kunna spelas och spelas om igen utan att förlora sin identitet; detta är möjligt tack vare en film. Hur det förhöll sig härmed synes inte ha prövats i sak; rättsligt var lagen 11 mars 1957 inte applicerbar; det finns inte anledning att tro att dess applicering skulle ha förändrat beslutet.²⁴

Först skall påpekas, att det inte är den ovan i samband med "Le Jeune Homme et la Mort" diskuterade frågan om fördelningen av skapande insatser mellan den huvudansvarige Cocteau och den biträdande koreografen Roland Petit, som Plaisant diskuterar.²⁵ I stället berör han i sammanhanget samma fråga som Savatier diskuterat, nämligen möjligheten att överhuvud erhålla upphovsrättsligt skydd för koreografi. Han får det att framstå som att fixeringskravet svarar mot en faktisk omöjlighet att skydda verk, vars lydelse är okänd. Vad avser fallet ifråga konstaterar han, att verket, trots att det skapats medelst enbart muntliga anvisningar av Jean Cocteau, förefaller tillräckligt definierat för att kunna reproduceras utan att förlora sin identitet. Han antyder, att detta kan vara betingat av existensen av en film. Slutligen påpekar han, att sistnämnda faktum, d v s existensen av filmen, inte slagits fast i målet, att 1957 års lag formellt inte var tillämplig, men att dess tillämplighet troligen inte skulle ha förändrat utgången i målet. Sistnämnda uttalande kan svårligen tolkas på annat sätt än att Plaisant anser, att reproducerbarheten av pjäsen var beroende av filmen och att den enda skillnad, som en tillämpning av 1957 års lag skulle ha inneburit, var att detta faktum skulle ha nödgats slås fast i målet.

Ser man emellertid enbart till den faktiska frågan, d v s till svarandenas möjlighet att återupprepa pjäsen (således oavsett om detta skett i strid mot Eudes' rätt, med ensamrätt för Cocteau, eller att verket t ex till följd av bristande fixering eventuellt kunnat fritt utnyttjas) kan man konstatera, att svarandena stod verket mycket nära, att detta måste ha varit väl inövat i deras medvetande och att det knappast behövdes någon film för att detta

²⁴ J.C.P. 1958. II. 10762 Observations Plaisant. – La protection des ballets et oeuvres d'art chorégraphiques. (Egen översättning.) (Beträffande de nämnda rättsfallshänvisningarna skall påpekas, att de innehåller smärre skiljaktigheter från de vanligen använda samt även små fel, men att det för den sakens skull inte uppstår några problem med identifikationen av dem.)

²⁵ Tvisten stod mellan direktören för Théâtre des Champs Elysées, (platsen för pjäsens tillkomst) Eudes, vilken ansåg sig ha upphovsrätten bl a till koreografin till pjäsen och därmed rätt att förbjuda uppföranden av den, och Jean Cocteau m fl personer (bl a två dansare och Petit), som deltagit vid tillkomsten av pjäsen. Av sistnämnda anledning berördes frågan om vilken eller vilka av deltagarna som var att betrakta som upphovsmän. Som angivits ovan förlorade Eudes målet och Cocteau betraktades som ensam upphovsman. Petit framställde inte krav på upphovsrätt. (Fallet har diskuterats ur nämnda synpunkt även i §§ 16-18.)

skulle kunna ske.²⁶ Sett utifrån frågan om verkets existens överhuvud taget, framstår således fixeringskravet såsom diffust och svårförståeligt även i förhållande till detta mål.

För att förstå fixeringskravet förefaller det snarare nödvändigt att koppla det till den utgångspunkt för skyddet, som det dramatiska verket kunde utgöra i *iscensatt* skick, d v s på vilket sätt denna ”l’art de mise en scène” skulle vara skyddad och hur den skulle definieras, från början framför allt i relation till dramatikers skapelse.²⁷

Denna koppling till det komplexa sceniska verket skulle då även åtminstone ge en förklaring till den av Savatier påpekade inkongruensen mellan å ena sidan föredrag, tal etc och å den andra koreografi och pantomim.

Dumas-Parmentier, som kort före lagens tillkomst skrivit en akademisk avhandling om de koreografiska verken och upphovsrätten, har kommenterat förarbeten från 1947 på denna punkt.²⁸ Hon hävdar, att skillnaden ligger i att föredrag och tal framförs till publiken direkt av författaren, medan koreografi framförs som ett sceniskt verk, som har en existens oberoende av tolkningen i det särskilda fallet. Det koreografiska verket, säger hon, ”riktas på ett abstrakt sätt till publiken och riskerar inte att modifieras genom improvisation, som anpassas till publikens sammansättning”.²⁹

Det skulle vara lätt att rikta principiella anmärkningar mot Dumas-Parmentiers resonemang. Det finns dock ingen anledning här till, då hon sannolikt antyder den i franskt rättstänkande ursprungligen åsyftade funktionen hos fixeringskravet, nämligen den att fixeringen tjänar som en identifikation av verket, som ett abstrakt element, som förefinns mellan en författares tema och en artists utförande. Medan avgränsingssvårigheten för regins del närmast avsåg författaren, betonas här i stället gränsen mot artisternas prestationer, något som kan hänga samman med att koreografens insats till skillnad från regissörens är artskilt från författarens verk. ”C’est une oeuvre scénique qui a une existence indépendante”, sammanfattar Dumas-Parmentier.³⁰

²⁶ Tradition anses för övrigt vara det säkraste sättet för överförandet av ett koreografiskt verk.

²⁷ Jfr § 14.

²⁸ Projet de loi élaboré en 1947 par la Commission de la Propriété intellectuelle du Ministère de la Jeunesse, des Arts et des Lettres, Dumas-Parmentier, s 95-97.

²⁹ Dumas-Parmentier, s 97. (Egen översättning.)

³⁰ ”Det är ett sceniskt verk, som har en självständig existens.” Ibid. (Egen översättning.) Även Lehman, som i en avhandling från 1935 behandlar artistens rättsställning i fransk rätt, betonar vikten av att det koreografiska verket som rörelsetransponering av musiken hålls isär från artistens tolkning av musiken. Endast det förstnämnda anser hon skyddat i rättspraxis. Lehman, s 36-37. Om artisternas rättsställning, se ovan § 18. Ett motsvarande uttalande gjordes från den franska delegationens sida i samband med att fixeringskravet diskuterades vid Bernunionens Brysselkonferens 1948. Se § 23, not 51. Härvid påpekades emellertid även i första hand att det ej skulle vara möjligt att skydda verket utan förekomsten av materiella bevis på dess existens. Se § 23.

Att detta syfte inte framgår med full tydlighet i 1957 års lag skulle eventuellt kunna ges en historisk förklaring.

Av Bernunionens handlingar framgår, att Frankrike 1908 framlagt ett förslag avseende skydd för fixerad "mise en scène" till olika genrer av dramatiska verk.³¹ Det kan finnas anledning att anta, att detta förslag även innefattade regissörens prestation.³² Till följd av att regissörens verksamhet inte är artskild från författarens, framstår fixeringskravet här som ytterligare motiverat.³³ Nämda förslag antogs emellertid inte av Bernunionen, som i stället införde ett skydd för koreografiska verk och pantomimer, vars iscensättning fixerats i skrift eller på annat sätt.³⁴

När sedan Bernkonventionen skulle inarbetas i 1957 års lag, måste nämnda formulering ha framstått som främmande för det franska synsättet på mise en scène såsom varande en sammanfattande beteckning för bland annat koreografi och regi. Samtidigt synes en starkare skepsis mot ett skydd för regi uttryckt i doktrinen. Det måste därvid ha framstått som en lösning för lagstiftaren att byta ut uttrycket "mise en scène" mot uttrycket "mise en oeuvre".³⁵

Samtidigt åstadkoms emellertid härigenom en ny framtoning hos fixeringskravet, där inkongruensen mot tal och även musik lades i dagen. Koreografi framstår i lagtexten som en separat grundläggande konstart i paritet med text, musik och ord, där normalt inget fixeringskrav förekommer.

Sammanfattningsvis måste man ändå våga påstå, att avsikten med fixeringskravet i första hand var att definiera det abstrakta rörelsemönstret i en teaterpjäs och härigenom göra det tillgängligt för ett separat skydd. Bevis svårigheterna betraktades i första hand i relation härtill. Det förefaller till och med, som om man ville stanna upp utvecklingen i rättspraxis beträffande skyddet för "mise en scène" och begränsa det till koreografi "in abstracto", till skillnad från regi och artisteri.³⁶

³¹ Se härom vidare nedan, § 23.

³² Jfr § 18.

³³ Jfr § 17 och § 18.

³⁴ Se vidare härom nedan, § 23.

³⁵ Man bör dock observera det rent spekulativa i detta resonemang. Dumas-Parmentier talar i sin kommentar till förarbetena från 1947 fortfarande om "mise en scène" och inte om "mise en oeuvre". (Se not 28.) Desbois talar om "mise en scène" till och med i en kommentar till själva lagen. Desbois i Recueil Dalloz législation, 1957, s 350-368 (355). (I de i not 19 uppräknade förarbetena nämns inte fixeringskravet.)

³⁶ Nödvändigheten att skilja koreografi från artistens prestation påtalades även senare av fransmännen i samband med Bernunionens Stockholmskonferens, 1967. Se § 23, not 63.

Frågan är dock, om man inte missat poängen, när man som fixering även godtar film. Det koreografiska verket kan knappast sägas vara definierat i sin abstrakta form genom en inspelning av själva iscensättningen. (Jfr § 31 not 42.) Däremot fyller den funktionen att rent allmänt visa verkets existens.

Savatier, som ansåg, att man inte kunde begära, att ett flyktigt verk skulle respekteras, på-

Med ett sådant syfte kan man förstå inkongruensen mellan tal och musik å ena sidan samt koreografi å den andra, vad avser kravet på fixering som förutsättning för skydd.³⁷ Argumentet, att verkets existens måste bevisas, har emellertid framförts i samband med förarbetena till införandet av ett upphovsrättsligt skydd för cirkusnummer.³⁸

Sammanfattningsvis kan man således urskilja minst tre argument för fixeringskravet i fransk rätt, nämligen *dels* att det inte kan begäras att ett flyktigt verk skall respekteras av allmänheten, *dels* att det är omöjligt att bevisa flyktiga verks existens, *dels* att det abstrakta koreografiska verkets autonomi gentemot artisternas prestationer ej kan fastställas.

Man måste dock observera, att tvistefrågorna ställer sig olika beroende på de faktiska omständigheterna och att de frågor, där nyssnämnda bevissvårigheter har relevans, kanske endast utgör en mindre del av de frågor, som kan uppkomma med avseende på koreografi. Något fixeringskrav uppställdes inte heller i äldre fransk rättspraxis. I förhållande till denna framstår i själva verket fixeringskravet som en betydande begränsning av det upphovsrättsliga skyddet för koreografiska alster.

pekade inte bara inkongruensen i jämförelsen med tal. Han påpekade även inkongruensen gentemot regi och artisteri, vilken han fann orättvis. Se ovan.

³⁷ Man kan även utgå ifrån, att en motsvarande inkongruens häremellan föreligger beträffande framföranderätten till verken, ("droit d'exécution"), d v s det upphovsrättsliga skyddet för koreografiska framföranden avgränsas med stöd av synsättet, att det utgör en del av iscensättningen av skilda teatrala genrer. Se §§ 14-15 samt 20.

³⁸ Sénat, Nr 212, deuxième session extraordinaire de 1984-85, Tome II, p 9-10. Det framförs även av Colombet 1986, dock inte i samband med det nya skyddet för cirkusnummer. Colombet, nr 81. I en not hänvisar Colombet till Savatier, Colombet, s 84, not 138.

§ 20 Slutsatser avseende omfattningen av rättsskyddet för koreografi i nutida fransk rätt

I tidigare avsnitt har påpekats, att 1791 års lag enbart innehöll en uppföranderätt, en "droit de représentation" utan någon precisering av de förfaran- den eller de alster, som denna skulle omfatta. Då den genomdrivits strax efter revolutionen som en följd främst av stridigheterna mellan författare och komedianterna vid talteatern "Comédie Française", var det emellertid klart, att främst avsågs uppföranden av de förstnämndas dramatiska alster. I doktrinen talades även om "ouvrages dramatiques" som en bestämning till upp- föranderätten. Med hänsyn till den förändrade samhällsstruktur, i vilken lagen fick sin tillämpning, kom den att svara mot långt vidare behov. I praxis omfattades snart även de övriga etablerade genrerna av skyddet såsom t ex opera och balett. Tidigt kom även konsertframföranden, föreläsningar och dylikt att omfattas härav. Härigenom erhöll skyddet i doktrinen för dessa fall den speciella benämningen *framföranderätt*, "droit d'exécution". Härigenom renodlades synen på tal och musik som kulturella fenomen, mot vilka svara- de ett vittomfattande rättsligt skydd. Till detta bidrog det kongruenta skyd- det mot spridning av text och noter, som etablerats i och med 1793 års lag.

Motsvarande utveckling skedde inte för danskonstens del. I stort sett kan detta mycket väl tänkas ha sin grund i rent faktiska förhållanden. Koreogra- fiska alster utanför teatern var antingen sällskapsdanser, som var att betrakta som var mans egendom, parader, djurdressyr och dylikt, d v s företeelser för vilka man helt enkelt inte tänkte sig det klassiska upphovsrättsliga skyddet, eller skapelser knutna till de skilda etablerade och nytillkomna teatergenrer- na. Notationssystemet var relativt outvecklat och efterbildningsskyddet aktualiserades ej. Med hänsyn härtill och till den franska rättsutvecklingens tämligen pragmatiska karaktär kom hela diskussionen om upphovsrättsligt skydd för koreografiska alster att helt naturligt föras inom ramen för de teat- rala genrerna.¹

Detta innebär dock inte att frågan om omfattningen av rättsskyddet för danskonstens del kom att förbli oproblematis. I diskussionen i doktrinen har hävdats, att skyddet för danskonst var begränsat till alster med ett dra- matiskt innehåll, d v s dans, som framfördes även inom ramen för en etab- lerad teatergenre, kunde vara att betrakta som skyddslös, om den inte ingick i ett dramatiskt koreografiskt skapande.

¹ Jfr §§ 12-14.

Frågan om rättsskyddets omfattning för koreografins del kan således delas i flera led:

- 1) Är upphovsrätten för koreografi begränsad till de *ur koreografisk synpunkt* dramatiska genrerna (*närmast ballet d'action*),
- 2) föreligger en framföranderätt för samtliga koreografiska alster inom ramen för de teatrala genrerna eller
- 3) föreligger möjligen en sådan rätt även för koreografiska alster vid sidan av de teatrala genrerna, till exempel parader, djurdressyr, program inom ramen för idrott och dylikt.

Till följd av att frågeställningarna inte kan betecknas som oberoende av varandra kommer de att behandlas i ett sammanhang.

Det första rättsfallet avseende ett rent koreografiskt alster (nämligen det redan tidigare penetrerade fallet "Cosmopolitana") inträffade 1862. I detta ansågs ett divertissement bestående av en sammanställning av i och för sig redan välkända danssteg som skyddat. Det var med andra ord fråga om en ren framföranderätt inom ramen för teatral verksamhet. Hos Pouillet beskrivs skyddet som bottnande i uppförandet av ett litterärt verk, där framförandet av divertissementet kunde ses som en del.² Av detta resonemang är det svårt att avgöra, om även ett dansdivertissement inskjutet i en opera skulle vara skyddat. Att så inte skulle vara fallet har dock hävdats i senare doktrin.

En författare, som synes ha denna uppfattning, är Edelman. Han karakteriserar lösningarna i fallen "Cosmopolitana" och "La Vengeance de Djelma l'Indienne" som ett nödvändigt erkännande av koreografens *droit moral*, något som dock inte hade till följd att han blev betraktad som medförfattare ("coauteur"). Han säger sig underförstå att det koreografiska verket nästan nödvändigtvis utgör en del av en helhet bestående av en textbok, musik och en danskonst, vidare utvecklad av solisten och balettkåren.³ Rättspraxis hade, menar han, på samma grund tillerkänt librettisten en *droit moral* emedan librettot bestod av en serie scener, en dramatisk handling, diverse episoder, och som sådant skyddat i likhet med en teaterpjäs. Helt naturligt hade även kompositören tillerkänts samma rätt. Fortfarande behövde man dock veta om koreografen kunde betraktas som medupphovsman eller inte, d v s om hans insats utgjorde eller inte utgjorde ett av de nödvändiga ele-

² Pouillet 1908, nr 40. (Huard et Mack 1909, no 803, skriver t o m att en "pas de ballet" utgör skyddad egendom, som inte kan "être exécuté" d v s *framföras* utan tillstånd av upphovsmannen.)

³ Edelman, s 62. Cosmopolitana rörde ett fall av *contrefaçon* och "La Vengeance de Djelma l'Indienne" ett om uppförande utan tillstånd av en balett. Om dessa fall se ovan § 14. (En "droit moral" tillerkändes även artister i rättspraxis. Se t ex *Projet de loi Assemblée Nationale* Nr 2169 1983-84, s 6, 2.1.)

ment utan vilket verket inte skulle existera.⁴ Längre fram konstaterar Edelman, att föreningen av musik, textbok och koreografi, dialektiskt lierade med varandra, ger upphov till en ny konstart – baletten. Med andra ord skulle genren ballet d'action uppfylla kraven för att koreografen skulle vara att betrakta som en medupphovsman. Till stöd för denna åsikt åberopar Edelman underinstansens dom i fallet "La Fête chez Thérèse".⁵

Edelman förefaller således inte tänka sig något ekonomiskt rättsskydd för de medarbetare, som inte var att betrakta som medupphovsmän. I så gott som samtliga genrer torde dock såväl författaren som kompositören vara att betrakta som medupphovsmän. En reservation måste härvid uttryckas för kompositörens del beträffande mim.⁶

Även Edelman ser det på detta sätt. Han graderar de olika elementens betydelse i skilda fall. I ett divertissement anser han musiken vara det väsentliga, varför koreografen inte är att betrakta som upphovsman. I en ballet d'action anser han däremot såväl libretto, som koreografi och musik vara av avgörande betydelse. I en pantomim slutligen är rörelsekonsten det enda väsentliga. Som en kommentar härtill säger han följande:

Man ser således hur rättspraxis utifrån definitionen av vad som är väsentligt i en konstart, medger eller vägrar den som är delaktig häri egenskapen av upphovsman, alltefter hans delaktighet i det väsentliga.⁷

Hårddrar man Edelmans resonemang måste resultatet bli att kompositören Thomé inte skulle anses ha haft någon ekonomisk rätt till musiken i fallet "Une Soirée chez le Sous-Préfet", och Alexandre, som angivit temat till mimodramerna "Le Fabricant de Masque" och "La Cage", skulle inte anses ha haft någon sådan rätt härtill.

Han diskuterar även fallet "Le Jeune Homme et la Mort" utifrån nämnda synpunkt. Härvid konstaterar han, att generaladvokaten i appellationsdomstolen, Combaldieu uttalat grunderna för ett autonomt koreografibegrepp distinkt från såväl innehållet som från musiken, vilket måste svara mot två villkor. Å ena sidan måste det kännetecknas av en "création originale, d'une mise en oeuvre", av nya idéer, som fick den att skilja sig från textboken. Å andra sidan måste överförandet av denna originalskapelse säkras medelst produktionen av ett dokument, skriftligt, tecknat, fotograferat eller ännu hellre filmat, vilket beskriver eller visar stegen, gesterna, eller ställningarna i deras rörelse.⁸

⁴ Ibid., s 62. (Egen översättning.) Jfr § 16.

⁵ Ibid. s 62. Om detta fall, se § 16.

⁶ Jfr rättsfallet "Une Soirée chez le Sous-Préfet", § 16.

⁷ "On voit donc comment à partir de la définition de l'essence d'une oeuvre d'art, la jurisprudence admet ou refuse la qualité d'auteur à celui qui y participe, selon que sa participation correspond à un apport à cette essence même." Edelman, s 63.

⁸ Ibid. s 62-63. (Egen översättning.)

Edelman uttalar följande i sin kommentar till Combaldieus grunder för ett autonomt koreografibegrepp:

Men, enligt vår mening, och ehuru dessa observationer förefaller högst intressanta – är detta redan att överflygla frågan om "l'oeuvre de collaboration" och gå in på området för en autonom skapelse. Om den punkt som utgör rörelsekonst kan uppnå sin autonomi är det, allt ifrån den stunden, inte längre fråga om "coauteur", utan vi är snarare i mimodramen än i baletten i egentlig bemärkelse.⁹

Edelman betraktar således pantomimen, som den konstart, där den som skapat det mimiska rörelseschemat kan framstå som ensam upphovsman. Som framgått redan ovan menar han det vara en följd av att kroppsuttrycket ensamt utgör det essentiella elementet i verket.¹⁰ Han förefaller således betrakta det autonoma koreografibegreppet kopplat till helhetsverk, där koreografen ensam framstår som upphovsman.

Även om Edelman i sak framställer rättsskyddet för koreografi som begränsat till genren "ballet d'action", torde hans resonemang principiellt sett innebära, att även andra genrer, där dansen dominerar omfattas. För att avgöra, huruvida han anser att till exempel abstrakt balett omfattas av rättsskyddet, krävs att man känner till hans estetiska definition härav. Måhända betraktar han här, liksom vid divertissement, musiken som det enda väsentliga elementet.

Edelman, förefaller dock bortse från att tillämpningen av begreppet "oeuvre de collaboration", trots att det konstruerats som en slags verkskate-gori, måste begränsas i enlighet med sitt syfte att specifikt reglera rättsförhållandena mellan samverkande upphovsmän.¹¹

Även Desbois synes ge uttryck för ett synsätt som åtminstone delvis motsvarar Edelmans. Han betraktar skådespel som komplexa verk, där författarens, respektive i förekommande fall, kompositörens upphovsmannaskap inte behöver diskuteras. Övriga medarbetares, framför allt iscensättarnas upphovsmannaskap kan däremot närmast vara beroende av vilken roll de spelar i de skilda genrerna.¹² Han skiljer sig dock från Edelman, när han kategoriserar koreografi: Han beskriver "balett" som det ena elementet i ett komplext verk, där det andra utgöres av musiken.¹³ Detta behöver i och för

⁹ Ibid s 63. (Egen översättning.)

¹⁰ Ibid. s 63.

¹¹ Se § 16. Edelman refererar på flera ställen i ovannämnda framställning till Dumas-Parmentier, vilken 1953 skrev en avhandling om de koreografiska verken och upphovsrätten. En genomgång av hennes arbete ger emellertid inte belägg för annat än att hon särskiljer problematiken kring "oeuvre de collaboration" från den om rättsskydd över huvud taget. Dumas-Parmentier, s 101-117 (särskilt s 110).

¹² Jfr § 18. Desbois, nr 184.

¹³ Jfr § 14. Desbois, nr 184. Jfr även Desbois i Rev. trim. de Droit comm. 1966, s 947. Där hänvisar han till bedömningen i fallet om baletten "Gala", om vad som var att hänföra till helhetsverket, d v s dans och musik. Detta fall rörde i själva verket frågan, om scenografen var att be-

sig inte innebära, att han anser skyddet för koreografi avgränsat till genren "ballet d'action", där den är uttryck för en transponering av ett dramatiskt händelseförlopp. Även om man inte betraktar Desbois' beskrivning av skyddet som begränsat på nämnda sätt, finns emellertid ingen anledning att söka gå ett steg längre och se den som ett stöd för ett skydd för koreografi, som skapats utanför de teatrala genrerna, såsom till exempel i samband med program inom ramen för ett idrottsevenemang. Hans metod att behandla detta rättsskydd under rubriken "Mise en Scène" kan ses som ytterligare ett tecken härpå.¹⁴

Colombet behandlar skyddet för koreografi och pantomimer systematiskt under såväl rubriken musikaliska som konstnärliga verk. Han kommenterar detta i en not. Där står följande.

Koreografiska verk och pantomimer kan nämnas i samband med såväl musikaliska verk som konstverk. En "ex nihilo" skapad balett består av två element: musik och plastisk konst. Enligt Littré kan för övrigt pantomim, vilken i princip är konsten att genom gester uppföra alla roller, även vara den melodi till vilken pantomimen utförs.¹⁵

Det nyinförda skyddet för cirkusnummer nämner Colombet endast i samband med konstverk.¹⁶ Sammanfattningsvis kan man tolka Colombet så, att han ser alla de tre nämnda slagen av rörelsekomposition, koreografi, pantomim och cirkus som plastisk konst. Koreografi, som han automatiskt kopplar till "balett", och pantomim anser han dock i lika hög grad bestå av den musik till vilken själva rörelsekompositionen utförs. Colombets koppling mellan koreografi och balett torde tolkas så, att han ser rättsskyddet kopplat till teatrala genrer. Någon antydning till en begränsning till genren "ballet d'action" återfinns inte hos honom.

Ett problem bakom de ovan relaterade synsätten måste vara, att medan det i lagen använda begreppet koreografi åsyftar dans- eller rörelsekompositioner, som kan ingå i skilda genrer så är begreppet pantomim, och numera även cirkus, utpekande för själva genren, även om där rörelsekompositionen utgör det dominerande inslaget. Den franska doktrinen tenderar således att återföra koreografi som ett i sig skyddat element i den teatrala genren balett i stället för att renodla rörelsekompositionen som verkskategori. Genrerna framstår därmed som objekt för rättsskyddet.¹⁷

Doktrinen är emellertid inte enhetlig. I sin avhandling från 1953 beskriver Dumas-Parmentiers det koreografiska verket som organiserandet av dans-

trakta som medupphovsman "collaborateur". Cour de Paris 11.5.1965. Gazette du Palais, 1965. I, p. 143-145. Jfr § 16 not 29.

¹⁴ Desbois, nr 184. Jfr ovan § 14.

¹⁵ Colombet, nr 81, 84, s 83 not 137. (Egen översättning.) (Littré är ett lexikon.)

¹⁶ Colombet, nr 184.

¹⁷ Om uppkomsten av lagens formulering, vilken ursprungligen bottnade i att Tyskland inom Bernunionen önskade knyta skyddet till det dramatiska händelseförloppet i koreografiska verk och pantomimer, se nedan § 23.

rörelser. Hon påpekar, att dansen länge betraktats som en illustration till musiken. Med hänvisning till Pierre Tugal, "Initiation à la danse", hävdar hon, att musiken och dansen utgör två skilda slag av uttryck – även om dessa är svåra att hålla isär. Hon menar, att båda konstarterna utvecklades parallellt, men medan musiken mycket snart fick ett perfekt system för transkription, så lämnade metoderna för transkription av dans mycket övrigt att önska, vilket länge försatte koreograferna i underläge i förhållande till kompositörerna och kom deras skapande att framstå närmast som en mekanisk tolkning av musiken. Alltifrån Noverre, menar hon, att koreografer opponerat sig mot att låta musiken styra rytmerna. Men, säger hon, även om koreografin är beroende av en given musik, skyddas den av fransk rätt, i vilken kategorin erhållit beteckningen "oeuvre dérivée".¹⁸

Dumas-Parmentier förefaller omfatta det synsättet, att koreografi utgör ett autonomt rörelsekonstverk, vars faktiska beroende av musiken i allmänhet, gör att det är att betrakta som en bearbetning härav. Under vissa omständigheter kan det enligt hennes senare framställning vara fråga om ett "oeuvre de collaboration".¹⁹

När Dumas-Parmentier diskuterar omfattningen av rättsskyddet skriver hon följande.

Transponeringen av det musikaliska språket till mimiskt språk kräver en skapande ansträngning: det koreografiska verket anbringar på teatern, förverkligar sceniskt, transponerar i taktmässiga figurer eller rörelser de gester, de uttryck, den mimik hos personligheterna, som librettisten och musikern anförtror det. Det är komponerat i enlighet med en viss plan och inte efter separata steg och hopp. Upphovsmannen låter personligheterna tala på det rent plastiska språk, som dansen är.

Om sammanställningen och indelningen av verket uppvisar en personlig och ny karaktär, är den mycket väl en skapelse, som skyddas av lagen.

Doktrinen och rättspraxis biträder en upphovsrätt för skaparen av en dansant rörelse av en originell rytm.²⁰

Härefter behandlar Dumas-Parmentier fallet "Cosmopolitana" av vilket hon drar följande slutsats.

Således har domstolen i affären Perrot c. Petipa, förbehållit som enda grund för intellektuellt skapande, den särskilda och distinkta kombinationen av flera element, vilka hörde till "domaine public" (d v s i sig inte var skyddade) och som enda kriterium på skapande, personligheten i kompositionen.²¹

¹⁸ Dumas-Parmentier, s 83-87. (Rytmska avbrott i musiken skänker melodierna struktur och pregnans. Rytm i skildringen av människokroppens rörelse syftar ursprungligen på fasthållandet av en rörelse i ett visst ögonblick av spänning och harmoni i den grekiska skulpturala konsten. Se Pochat I, s 18.) Om "oeuvres dérivées", se §§ 15 och 18. Om Noverre, se § 8.

¹⁹ Se not 12.

²⁰ Ibid. s 87-88. (Egen översättning.)

²¹ Ibid. s 92. (Egen översättning.) Fallet diskuteras på s 88-92. Se även ovan, § 14.

Så mycket större anledning, fortsätter Dumas-Parmentier, har rättspraxis att anse en balett eller pantomim i sin helhet som föremål för upphovsrätt. Här-
efter diskuterar hon rättsfallet "La Vengeance de Djelma l'Indienne".²²
Sammanfattningsvis skriver hon bland annat följande.

Detta är det uttryckliga erkännandet i rättspraxis av en rätt för upphovsmannen till koreografi: dennes verk är resultatet av ett personligt arbete och kräver en intellektuell ansträngning; det är således ett formskapande som bör åtnjuta lagenligt skydd.²³

Avgränsningen för rättsskyddet kopplar Dumas-Parmentier således till originalitetskriteriet, något som hon i sin tur förefaller automatiskt koppla till teatral verksamhet. Hennes analys av Cosmopolitana pekar dock mot att hon betraktar skyddet omfatta även udda dansinslag av enklare slag.

En koppling mellan originalitetskriteriet och koreografi såsom varande en autonom rörelsekomposition skulle emellertid ge utrymme för ett helt annat och långt vidare rättsskydd för koreografiska alster. Koreografi skulle därmed utgöra en verkskategori helt i paritet med musik och tal. Det skulle därmed vara adekvat att söka efter en avgränsning härför i själva rättighetskonstruktionen, här närmast uppföranderätten.

Redan i tidigare avsnitt har antytts, att det närmast är de i 1957 års lag nämnda förfarandena "dramatiskt uppförande", "lyriskt framförande" samt "offentlig visning" som kommer i fråga. Någon helt enhetlig bedömning av vad som närmare avses med dessa begrepp föreligger emellertid ej.

I en "étude particulière" 1958 avseende uppförande/framföranderätten i den då nytilkomna franska lagen uttalar Malaplate följande:

"DROIT DE REPRÉSENTATION", "droit d'exécution" är bara två skilda aspekter av en enda och samma rättighet, vilken bestämdes i Frankrike genom lagen 13-19 januari 1791.

Däremot har rättspraxis använt sig av termerna "droit de représentation" eller "droit d'exécution", allt efter omständigheterna, men utan att ett enda ögonblick förlora ur sikte att, juridiskt, det handlade om en enda och samma rätt.

I praktiken, kan man säga att termen "droit de représentation" är reserverad för en kommunikation av verket till publiken åtföljd av en av personligheter tolkad handling, med en iscensättning, avpassade dräkter och dekor, medan termen "droit d'exécution" är applicerbar på en kommunikation av verket utan sceniska spel, utan kostymer och utan dekor. Således är verket "Jeanne au bûcher" av Arthur Honegger, då den ges på operans scen ett offentligt uppförande, medan det tolkat av en orkester i Pleyel-salen eller i radion, utgör ett offentligt framförande.²⁴

Detta skulle i så fall innebära, att såväl dramatiska uppföranden ("représentations publiques") som lyriska framföranden ("exécutions lyriques") avser framföranden av verk motsvarande dem som traditionellt är att beteckna

²² Ibid. s 92-94. Om detta fall, se ovan, § 14.

²³ Ibid. s 94. (Egen översättning.)

²⁴ Malaplate, s 195.

som "ouvrages dramatiques", d v s verk ägnade teatern, om än i skilda sammanhang. Även Desbois förefaller omfatta ett sådant synsätt, ehuru han särskilt påpekar, att varjehanda musikalisk komposition måste anses skyddad mot framföranden.²⁵ Frågan är således, huruvida koreografi kan sägas innefattat i framföranderätten ("exécution lyrique") i samma vida omfattning som musik. Lyriska framföranden skulle i så fall, kunna tänkas innefatta t ex isdans. Svaret på frågan framstår inte som givet.²⁶

Colombet skiljer sig från Desbois såtillvida som han anser "exécutions lyriques" inskränkt till framföranden, där sång förekommer. Därmed utesluter han såväl dansanta som rent instrumentella framföranden härifrån. I stället anser han "présentations publiques" tillämpligt vid rent instrumentella framföranden. Koreografiska framföranden nämns inte.²⁷

En tillämpning av "présentations publiques" i detta sammanhang skulle emellertid kunna tänkas svara mot en ytterligare utvidgning av skyddet för koreografi, nämligen i samband med t ex gymnastikprogram, parader och djurdressyr.

Oavsett vad som från början avsetts skola svara mot nämnda förfarande måste det numera rimligen anses utvidgat till att motsvara det i lagen nyligen införda skyddet för cirkusnummer.²⁸ Detta såvida man inte betraktar cirkus som av hävd emanerande från teatern och därmed hänförligt till "représentations dramatiques" i traditionell vid mening.

²⁵ Desbois nr 258. Motsvarande skydd för skilda former av tal omnämns i art 27 i 1957 års lag med orden "récitation publique", offentlig recitation. Detta begrepp har emellertid lämnats utanför denna diskussion. (Se § 15.)

²⁶ I detta sammanhang kan nämnas ett fall, där direktionen för teatern Alhambra i Alger ansågs ha gjort fel, när de betalade avgifterna för en föreställning av "Ballets Russes" enbart till "Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques", d v s dramatikerens författarförening. Enligt avtal mellan denna förening och "Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique" skulle avgifterna uppbäras av denna senare förening, när det rörde sig om alster, som inte var att hänföra till teaterstycken. Eftersom "Ballets Russes" även uppförde danser som inte kunde sägas ha någon handling (innefattande "exposition, développement, dénouement"), ansågs teaterdirektionen ha varit skyldig att i samma mån begränsa sina avgifter till förstnämnda och i stället betala dem till sistnämnda förening. Cour d'Alger, 18 décembre 1929, Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique c. Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques. Gazette du Palais, 1930. I. p. 304-306. I denna rent avtalsrättsliga tvist har således dans och musik behandlats kongruent. Förutom att tvisten var kontraktsrättslig bör uppmärksammas, att dansen förekom i ett teatralt sammanhang. Av dessa skäl kan några långtgående slutsatser för hithörande problem inte dras av detta fall.

²⁷ Colombet, nr 197. Desbois anser emellertid detta slags förfarande inskränkt till bildkonstens område. Desbois, nr 259. Colombet anser endast med tvekan att detta område omfattas av förfarandet i fråga. Colombet, nr 197.

²⁸ Under förarbetena till 1985 års lag föreslogs ett tillägg till förfarandena, nämligen "exposition publique" bl a för att trygga "les oeuvres graphiques et plastiques". Cirkus nämndes dock ej. Se t ex Rapport, Sénat, nr 350, seconde session ordinaire de 1984-1985, s 13-14. Detta ströks emellertid i den slutliga lagtexten sedan man uttalat, att begreppet "présentation au public" utan minsta tvivel även inkluderade begreppet "exposition publique" och dessutom spridning medelst satellit. Rapport, Assemblée nationale, nr 2827, Sénat nr 410, 1985, R.I.D.A. Janvier, 1986, s 309. Jfr även § 15, not 22.

Av det ovan sagda förefaller det som om avgränsningen för skyddet måste sökas i ett tämligen komplicerat samspel mellan å den ena sidan rättighetskonstruktionen och dess åsyftade funktion samt å den andra sidan de faktiska fenomenen, som den generellt sett är avsedd att skydda. Någon motsvarighet till den renodling av detta samspel, som skett i doktrinen avseende verkskategorierna tal och musik, har inte kommit till stånd för rörelsekonstens del. Det är därför vanskligt att söka dra några definitiva slutsatser av det beskrivna samspelet mellan koreografi och de skilda förfaranden, som detta slags alster kan anses skyddade mot.

Detta slags alster har i stället främst behandlats som ett element i en teatral helhet, där problematiken i första hand varit att definiera verket och att söka lösningar på de rättsliga problemen mellan dem som medverkat till uppsättningen.²⁹ Även om man underkänner resonemang, där sistnämnda slag av problem sammanblandas med de problem, som avser frågan vilka slag av koreografiska alster, som över huvud är föremål för skydd, måste svaret på frågan sannolikt ändå sökas i traditionella synsätt i rättskällorna på koreografi som objekt för rättsligt skydd.

Fixeringskravet, som onekligen utgör en formell gräns för det upphovsrättsliga skyddet för koreografi kan inte åberopas i detta sammanhang. Denna funktion hos fixeringskravet, framstår närmast som en ofrivillig men nödvändig bifunktion till att verket, till följd av sin flyktiga karaktär, måste föras i bevis härigenom eller definieras, fram för allt i förhållande till artistens prestation.³⁰

Sammanfattningsvis kan konstateras, att franska jurister tenderar att definiera det koreografiska verket som ett element i ett komplext, sceniskt verk eller en teatral genre. Detta torde i sin tur innebära, att skyddet även anses begränsat på samma sätt. En analys av det grundläggande fallet "Cosmopolitana" ger emellertid vid handen, att skyddet inte är begränsat till alster, där koreografi är uttryck för en dramatisk handling.

Det är således tänkbart, att det trots allt är den gamla kopplingen mellan koreografi och det vittomfattande begreppet "l'art de mise en scène" som genomsyrar det franska tänkandet på detta rättsområde. Man förefaller ha ägnat stor möda åt att definiera verket, medan avgränsningen av skyddet antingen setts som en automatisk följd av definitionen i fråga eller ändå betraktas som given. Det nyligen i lagen införda skyddet för cirkusnummer kan möjligen ses som en öppning i systemet.³¹

²⁹ Se §§ 16-18.

³⁰ Se ovan, § 19.

³¹ En sådan öppning skulle även stämma bättre överens med den i art 2 i 1957 års lag stadgade principen, att ett verk skall vara skyddat oavsett sitt syfte. I förlängningen kan denna öppning emellertid ge upphov till nya gränsdragningsproblem.

Under förarbetena till 1985 års lag uttalades även en farhåga för att skyddet för cirkus-

§ 21 Sammanfattning

Synsättet att koreografi utgör ett av de element som ingår i ett iscensatt teatralt verk, är att beteckna som något grundläggande för rättsutvecklingen i Frankrike.

I ett tidigt skede skall detta ses mot bakgrund av att det inledningsvis var dramatikererna som erhöll uppföranderätt till sina verk. Denna rätt kom omgående att omfatta även kompositörerna. Under en inte helt rätlinjig utvecklingsperiod identifierades scenkonsten som något självständigt i förhållande till såväl dramatikerernas som kompositörernas prestationer. Med ett iscensatt teatralt verk som utgångspunkt avgjorde man således i första hand rättsförhållandena mellan medarbetarna till verket.

De medarbetare som bidragit med de grundläggande elementen, utan vilka det teatrala verket inte kunde existera, betraktades som medupphovsmän "collaborateurs, coauteurs") till ett samarbetsverk, ("oeuvre de collaboration"), förutsatt att de samverkat i ett sådant syfte. Dessa kom då att stå i ett särskilt beroendeförhållande till varandra. Detta beroendeförhållande innebär enligt gällande rätt, att de inte får använda sina särskilda bidrag så att helhetsverket skadas, samt att de, om de blir oense, kan utverka rättens tillstånd att utnyttja varandras bidrag för att möjliggöra uppsättningar av helheten. Vilka bidrag som var att betrakta som grundläggande utföll olika, beroende på i vilken genre de ingick. Koreografi har betraktats som ett grundläggande element i genren "ballet d'action", men däremot inte när det inskjutits i en opera, "oeuvre lyrique". De medarbetare som inte var att betrakta som medupphovsmän i förhållande till helheten i verket kunde, beroende på de faktiska förhållandena betraktas på tre sätt. Antingen var de att betrakta som bearbetare av helheten eller också som upphovsmän till fristående icke grundläggande element i denna, s k accessoarer till verket, eller slutligen var de inte alls att betrakta som upphovsmän. Det sistnämnda förhållandet kunde bero antingen på att en persons prestation var av banalt, icke skyddat slag eller att han arbetat osjälvständigt i relation till någon som i stället var att betrakta som upphovsman till elementet ifråga. Genom samarbete kunde även medupphovsmannaskap uppstå visavi de separata elementen i uppsättningen.

För att avgöra originaliteten och självständigheten i en koreografs prestation gällde det att blottlägga den koreografiska kompositionen i dess abstrakta form. För att erhålla skydd måste den framstå som en autonom skapelse i förhållande till såväl en eventuell librettists som artisternas prestationer. I samband med att ett fixeringskrav infördes som förutsättning för

nummer skulle tjäna som incitament för vissa sportsammanslutningar att ställa krav på samma skydd. Sénat Nr 212, Deuxième session extraordinaire de 1984-1985. Tome I, s 93.

rättsskyddet betonades svårigheten att avgöra koreografens prestation i förhållande till artisternas. Detta var naturligt, eftersom koreografin oftast kan betecknas som artsbild i relation till librettot – den utgör en transponering av det litterära motivet i rörelse medan artisterna utför just de rörelser, som koreografen komponerat. Detta är en skillnad från regi, där det snarare är avgränsningen mot dramatikerens skapelse, som utgör en svårighet. Gränsen mellan regi och koreografi kan således avgöras på motsvarande sätt som gränsen mellan libretto och koreografi.

Som argument för införandet av fixeringskravet åberopades även att verkets flyktighet nödvändiggör att dess existens över huvud taget förs i bevis. En genomgång av äldre rättsfall ger emellertid vid handen, att omständigheterna i samband med rättstvister beträffande koreografi ofta ställer sig så att farhågorna avseende såväl definitionen av verket som bevisningen härav kommer på skam.

I stället kommer fixeringskravet att utgöra en begränsning av vilka koreografiska alster som kommer att omfattas av rättsskyddet. Eftersom denna effekt emellertid är oavsiktlig kan man inte använda fixeringskravet, när det gäller att avgöra vilka kategorier av koreografiska alster, som eventuellt faller utanför skyddet.

Även när det gäller att avgränsa vilka slag av koreografiska kompositioner, som är föremål för skydd, har man sannolikt att utgå från det inledningsvis nämnda synsättet, att koreografi utgör ett element i ett sceniskt verk. Det finns anledning att anta, att skyddet är begränsat till koreografi ingående i etablerade respektive nya sceniska genrer. Det uttryckliga skydd för cirkusnummer, som införts genom lag 1985, torde ses som en markering i ytterområdet för dessa genrer, snarare än en markering för ett nytt synsätt beträffande denna gränsdragning, vilket närmast skulle innebära att enbart originaliteten hos det koreografiska verket blev avgörande för rättsskyddet. Kriterierna för denna avgränsning är närmast att söka i de rättsligt skyddade förfarandena, där uppföranderätten till verk ägnade teatern ("ouvrages dramatiques") i vid bemärkelse utgör det väsentligaste. Lyriska framföranden och offentliga visningar, är förfaranden, som om de ansågs skyddade med avseende på koreografiska alster skulle kunna innebära en öppning i systemet.

Kap IV Rättsutvecklingen på det internationella planet

§ 22 Inledning

När upphovsrätten nått åtminstone en viss ståndpunkt på ett nationellt plan, framstod arbetet för ett internationellt rättsskydd som mer realistiskt och kom också snart igång. Till att börja med slöts en rad bilaterala avtal mellan nationerna.¹ I syfte att åstadkomma internationella lösningar hölls samtidigt kongresser, ursprungligen främst i privat regi med olika upphovsmannasammanslutningar som initiativtagare och organisatörer.² År 1886 bildades Bernunionen. Denna fick efterhand ett starkt stöd i Europa och har kommit att utgöra centrum för det europeiska samarbetet på upphovsrättens område. Bernunionen hade emellertid redan från början utomeuropeisk räckvidd och samarbetet förs således även på ett universellt plan.³ Flera amerikanska stater, bland dem U.S.A. har dock aldrig anslutit sig till Bernunionen. Främst av denna anledning slöts år 1952 Världskonventionen om upphovsrätt. I denna sökte man överbrygga motsättningarna mellan det i Bernkonventionen stadgade informella upphovsrättsskyddet och det amerikanska, vilket till sin form påminde om det patenträttsliga. Efterhand har emellertid dessa skillnader överbryggats, varför man numera skulle kunna tänka sig att detta land anslöt sig till Bernkonventionen. Världskonventionen fyller emellertid även den uppgiften att Sovjetunionen, vilket land ävenledes står utanför Bernunionen, innefattas i det internationella samarbetet på upphovsrättens område.⁴

Vissa prestationer på vilka anspråk framställts om upphovsrättsligt skydd har lämnats utanför Bernkonventionen och gjorts till föremål för särskilt rättsskydd, de s k "droits voisins". Om dessa slöts även en särskild konvention i Rom 1961.⁵

¹ Se härom Röthlisberger, s 3, 56-57.

² Ibid, s 3-9.

³ Om slutandet av Bernunionen, se ibid, s 11-18. Om slutandet härav samt om den fortsatta utvecklingen finns en kort framställning i Nordemann-Vinck-Hertin, s 11-14. Se även nedan, § 23.

⁴ Nordemann-Vinck-Hertin, s 14-16. I denna framställning, som utgivits 1983, finns en världskarta, som visar upphovsrättskonventionernas utbredning. Se kort härom även i Bergström - Strömholm, s 49.

⁵ Om slutandet av Romkonventionen, se Nordemann-Vinck-Hertin, s 16-17. I denna framställning finns även en världskarta, som visar bland annat Romkonventionens utbredning. (Den andra konventionen, som visas på samma karta är "Convention de Genève pour la protection

Förevarande kapitel tar sikte på att redogöra för utvecklingen inom Bernunionen med avseende på rättsskyddet för koreografiska verk.

Syftet med redogörelsen är närmast att ge ytterligare aspekter på de olikheter i den interna rätten, som kan föreligga mellan de i detta arbete deltagande länderna.

des Producteurs de Phonogrammes". Om slutandet härav, samt andra konventioner rörande producenters rättigheter, se *ibid*, s 17-19).

§ 23 Utvecklingen inom Bernunionen

Bernkonventionens tillkomst 1884–1886

Initiativet till Bernunionen togs ursprungligen av Association littéraire internationale vilken grundats 1878. 1883 höll denna sammanslutning en konferens i Bern, där man antog ett förslag till en konvention för att konstituera en allmän union till skydd för upphovsmäns rättigheter till sina litterära och konstnärliga verk. Detta förslag, som var avsett som underlag för en diplomatisk konferens, underställdes det schweiziska Conseil Fédéral, vilket anordnade en dylik konferens redan påföljande år.¹

Nämnda förslag till konvention innehöll i art. 2 en uppräknings av de alster, som uttrycket ”litterära och konstnärliga verk” innefattade. Häribland nämndes de dramatiska och dramatiskt-musikaliska verken. Koreografiska verk nämndes inte särskilt.²

Inte heller blev rättsskyddet för koreografi föremål för diskussion vid den diplomatiska konferensen i september 1884.³ Detta torde haft sin grund i att Italien nödgats tacka nej till konferensen.⁴ Även om Frankrike och England, vilka länder var representerade vid konferensen,⁵ redan vid denna tid upptagit rättsskydd för koreografi i sin praxis,⁶ måste nämligen Italien anses som initiativtagare till ett internationellt rättsskydd för koreografi.

¹ Actes de Berne, 1884, s 7-10. En utförlig redogörelse för uppkomsten av såväl Association littéraire internationale som Bernunionen finns hos Röthlisberger, s 1-18. Förslaget hade förbättrats av bl a Pouillet. Se härom Röthlisberger, s 11.

² Actes de Berne, 1884, s 7-8. Om bakgrunden till denna artikel, se Röthlisberger, s 144-145. Uppräkningen av alster stammade från Frankrikes separatfördrag med Spanien och El Salvador. Ibid. Dessa fördrag hade slutits 16 respektive 9 juni 1880. Actes de Berlin, 1908, s 298. I det program, som Conseil Fédéral Suisse förelade konferensen, återfanns denna regel i punkt 4. Actes de Berne, 1884, s 11.

³ Ibid. s 11-89.

⁴ Ibid. s 15.

⁵ Ibid. (Av i detta arbete behandlade länder var även Tyskland, Sverige och Norge representerade. Tyskland representerades bl a av Otto Dambach, vilken utarbetat förslaget till 1870 års tyska upphovsrättslag, Norge av F. Baetzmänn, vilken utarbetat 1891 års norska upphovsrättslagförslag samt medverkat vid utarbetande av 1892 års dansk-norska dito och vilken tillika vid denna tid var Vice-Président honoraire i Association littéraire internationale. Sverige representerades av Alfred Lagerheim från Utrikesdepartementet. Ibid. s 15-16. Lagerheim var sedermera svensk utrikesminister 1899-1904.)

⁶ Jfr föregående avsnitt om rättsutvecklingen i Frankrike, samt Hinschius, s 185 och där gjorda hänvisningar, (not 2).

Under hänvisning till att den italienska lagen uttryckligen likställde koreografiska och dramatiska verk,⁷ hade redan i samband med det litteraturfördrag, som 20 juni 1884 slutits mellan Tyskland och Italien, de italienska ombuden begärt, att häri skulle upptas en särskild bestämmelse avseende koreografiska verk. De tyska ombuden var emellertid inte beredda att medverka till en sådan bestämmelse och någon sådan intogs inte heller i nämnda litteraturfördrag. Däremot återfanns en sådan regel i ett italienskt-franskt fördrag från 9 juli samma år.⁸

När Bernkonferensen återupptogs 1885 hade man som underlag för den fortsatta diskussionen ett 1884 utarbetat förslag till konvention rörande skapandet av en allmän union för upphovsrättsligt skydd. Uppräkningen av vad som avsågs med uttrycket litterära eller konstnärliga verk fanns där i art.4.⁹

Italien var nu representerat och de italienska ombuden insisterade även här på att de koreografiska verken skulle finnas med i uppräknigen i art. 4 av de verk, som skyddades av konventionen.¹⁰

Detta uttalades av den italienske delegaten Enrico Rosmini, vilken tillika var vice ordförande i den italienska författarföreningen, i samband med att han uttalade sitt gillande beträffande ett förslag av den franska delegationen om att innefatta fotografier i uppräknigen av de skyddade verken.¹¹

Rosmini underströk härvid den betydelse som denna konstart uppnått sedan någon tid.

Italien, lika väl som Frankrike, Tyskland och andra länder, äger i denna genre, remarkabla verk, i vilka det inte bara gäller att skydda librettot, vilket bara är en skiss, eller musiken, vilken bara är ett tillkommande element, utan även den koreografiska handlingen ("l'action chorégraphique"), vilken är ett upphovsmannaverk. En koreograf värd detta namn är poet och konstnär: han skapar ämnet; han ordnar scenerna, dekoren, kostymerna, tablåerna, färgerna, förloppet, intrigen, utvecklandet av pantomimerna och danserna, vilka uttrycker det fantiserade, mytologiska eller historiska dramat. Allt

⁷ Hinschius, s 186 not 4 med forts på s 187, Röthlisberger, s 146, c) och 176, "Gesetze".

⁸ Hinschius, s 186. Röthlisberger, s 10, 56-57, 176, *Étude générale* i *Le Droit d'Auteur*, 1899, s 16. En deklaration angående ömsesidigt skydd inom Sverige-Norge samt Italien ingicks även i oktober 1884. Häri förklarades, att gällande svenska respektive norska lagar skulle vara tillämpliga på italienska undersåtar och vice versa. Förslag 28.7.1914, s 46.

⁹ *Actes de Berne*, 1884, s 77-82. I jämförelse med ovan i not 2 nämnda förslag hade art. 4 endast undergått några mindre förändringar, *Actes de Berne* 1884, s 11. Om dessa ändringar se även Röthlisberger, s 144-145, kommentaren till Bernkonventionens art. 4 "Geschichtliches". (På samma ställe framhåller Röthlisberger att frågorna om skydd för fotografi och koreografi upptog den huvudsakliga diskussionen avseende denna regel vid konferenserna 1884 och 1885. Det var emellertid endast frågan om skydd för fotografi, som diskuterades 1884. *Actes de Berne* 1884, s 45. Frågan om skydd för koreografi upptogs först 1885, något som redan framhållits ovan i texten. Detta framgår även i den historik, som Röthlisberger skrivit särskilt avseende de koreografiska verken, s 175.)

¹⁰ *Actes de Berne*, 1885, s 21. (De ovan i not 5 nämnda delegaterna fanns med även vid denna konferens, *Actes de Berne*, 1885, s 7-8.)

¹¹ *Actes de Berne*, 1885, s 8, 21.

detta utgör ett verkligt konstverk, och helheten ett dramatiskt-musikaliskt verk. Av dessa dubbla skäl bör således den koreografiska handlingen skyddas.¹²

Även om det är svårt att hitta en riktigt adekvat översättning av "l'action chorégraphique," ger uttalandet i sin helhet en tämligen god bild av vad Rosmini tänkte sig att skyddet skulle avse. Man skulle eventuellt kunna översätta nämnda uttryck med "det koreografiska agerandet", men man måste då betänka, att detta innefattar ett sätt ("det koreografiska") att uttrycka en handling ("agerandet"). Rosmini jämförde librettot med en canevas, dvs den skissartade ram utifrån vilken en commedia dell'arte-pjäs spelades och han menade att handlingen i en balett även skapades av koreografen, vilken i sitt arbete med iscensättningen kom att framstå såsom såväl poet som konstnär. Förutom skapandet av ämnet och utvecklandet av pantomim och dans nämndes även ordnandet av scener, dekor, kostymer, tablåer och färger, dvs balettmästaruppgifter som inom teatern faller på regissören. Man kan således säga, att Rosmini genom att hänvisa till l'action chorégraphique såsom uttryckande ett drama väl dragit en gräns mot koreografi av icke teatral natur, medan han däremot inte avskiljer denna från vad som är att betrakta som regimässiga prestationer. Även sistnämnda synes han anse böra falla inom ramen för rättsskyddet.

En av de tyska delegaterna, Reichardt, kommenterade Rosminis förslag (samtidigt som han avvisade det franska förslaget avseende fotografier), sammanfattningsvis enligt följande.

I samband med de förhandlingar, som föregick fördraget 1884 mellan Tyskland och Italien övervägdes noga förslaget att skydda koreografiska verk i Tyskland. Om man bortser från librettot och musiken, återstår att skydda helheten av danser, poser, tablåer med statister etc, och om man utan reservation och utan åtskillnad proklamerar ett skydd för koreografiska verk, skulle man löpa risk att under detta skydd placera pseudo-koreografi, vilken inte förtjänar att inordnas bland konstverk. Skulle Ni vilja skydda varje pantomim, varje koreografisk scen uppförd på cirkus, marknad, i tillfälliga skjul eller till och med på gatan? Är det inte snarare den dramatiska karaktären hos det koreografiska verket, som är rättsgrunden för deras skydd? Varken i vetenskapen, lagstiftningen eller i rättspraxis existerar ännu någon precis definition avseende koreografiska verk. Till dess detta problem är löst är det nödvändigt att överlåta till domstolarna att från fall till fall avgöra om och under vilka villkor det skydd, som de dramatiska respektive dramatiskt-musikaliska verken åtnjuter, är tillämpligt även avseende koreografiska verk. Rent allmänt sett är det att föredra att överlämna åt domstolarna

¹² Ibid. s 21. (Egen översättning.) "L'Italie, aussi bien que la France, l'Allemagne et d'autres pays, possèdent, dans ce genre, des oeuvres remarquables, dans lesquelles il ne s'agit pas seulement de protéger le libretto, qui n'est qu'un canevas, ou la musique, qui n'est qu'un accessoire, mais aussi l'action chorégraphique, qui est une création de l'auteur. Le chorégraphe digne de ce nom est poète et artiste: il crée le sujet; il ordonne les scènes, les décors, les costumes, les tableaux, les couleurs, la suite, l'intrigue, le développement des pantomimes et des danses, qui expriment le drame fantastique, mythologique ou historique. Tout cela constitue une véritable oeuvre d'art, et l'ensemble, une oeuvre dramatico-musicale. A ce double titre, il y a donc lieu de protéger l'action chorégraphique". (Se även Röthlisberger, s 175.)

att utveckla de principer, som innefattas i art. 4 i stället för att utan vidare utöka den där gjorda uppräknings av skyddade alster.¹³

Reichardts uttalande kräver ingen ingående kommentar. Hans ambition var att förhindra att alster av vad man skulle kunna beteckna som simplare karaktär fördes in under rättsskyddet. Vidare pekade han på svårigheterna att definiera vad som skulle avses med koreografiska verk. Att observera är slutligen, att Reichardt uppfattade just den dramatiska karaktären hos ett koreografiskt verk som det element, vilket gjorde det värt att skyddas. Sistnämnda uttalande är något svårtolkat men kan eventuellt ses som ett uttryck för uppfattningen att skyddet för själva librettot till en balett är ett fullt adekvat och tillräckligt skydd för denna verkskyp.

Efter denna ordväxling utbröt en diskussion huruvida det skulle vara obligatoriskt för respektive medlemsland att skydda de i art. 4 uppräknade alstren eller ej. Härvid uttalades, att det under konferensens gång 1884 vuxit fram en princip att så skulle vara fallet.¹⁴

Koreografiska verk upptogs inte i art. 4, men i anslutning till art. 9, vilken behandlade uppföranderätt till dramatiska respektive dramatiskt-musikaliska verk, gjordes följande anteckning i slutprotokollet: (punkt 2)

"Med avseende på art. 9 har överenskommits, att de av unionens länder, vilkas lagstiftning inbegriper koreografiska verk bland dramatiskt-musikaliska, uttryckligen medgiva, att förstnämnda verk må omfattas av bestämmelserna i den under denna dag avslutade konventionen. - I övrigt bliva de tvistigheter, som kunna uppstå angående tillämpningen av denna bestämmelse, överlämnade till vederbörande domstolars bedömande."¹⁵

¹³ Ibid. s 21-22. (Egen översättning avseende del av uttalandet.) Röthlisberger, s 175-176.

¹⁴ Ibid. s 22. Om denna fråga, se närmare Röthlisberger, s 147-156.

¹⁵ Ibid. s 43, 55, 79. Översättningen är hämtad från Förslag 28.7.1914, Bilaga, s 207, 209 (Inte heller fotografier kom att upptas i art. 4, utan blev på motsvarande sätt föremål för en anteckning i slutprotokollet, punkt 1.) Detta beslut ändrades inte förrän vid Bernunionens konferens i Berlin 1908. I en "Étude générale" om Bernkonventionen i *Le Droit d'Auteur*, 1899, görs gällande, att detta beslut skulle tolkas så, att de länder, som i sin lagstiftning skyddade koreografiska verk, härigenom åtog sig ett sådant skydd – inte bara mot övriga länder med motsvarande rättsskydd – utan gentemot samtliga till unionen hörande länder. Till grund för denna tolkning åberopades två av konventionens övergripande principer, nämligen att ett lands åtaganden enligt konventionen utgjorde ett minimiskydd gentemot övriga unionsländer och att upphovsmän från unionsländer var att jämställa med inhemska upphovsmän, när det gällde att komma i åtnjutande av rättsskydd. Av referenserna i denna studie framgår emellertid, att full enighet inte rått om denna tolkning. *Étude générale* i *Le Droit d'Auteur*, 1899, s 14. Röthlisberger ger uttryck för nämnda tolkning, s 176-177, "Auslegung." Röthlisberger ger även uttryck för en tolkning av vad som avses med ett koreografiskt verk. Han åberopar därvid tysk rätt. Ibid, s 177-178. Även i *Étude générale* i *Le Droit d'Auteur*, 1899, s 14-15 ges uttryck för en sådan tolkning. Här åberopas förutom den italienske delegaten Rosminis ovannämnda uttalanden, såväl fransk rättspraxis som tysk doktrin. I stort torde denna tolkning överensstämma med den som ovan i texten anförts med avseende på Rosminis uttalande. Här redogörs också för vissa medlemsstaters interna rätt på nämnda punkt. Ibid. s 15-17.

Samma formulering vidhölls i slutprotokollet avseende den avslutande Bernkonferensen 1886.¹⁶

Vid denna tredje konferens, som enbart var inriktad mot ett undertecknande av konventionen, fanns Norden inte alls representerat.¹⁷ Däremot var Tyskland och Frankrike bland de fördragsslutande staterna.¹⁸ Enligt konventionens art. 21 skulle ratifikationer utväxlas inom ett år.¹⁹ Ikraftträdandet var enligt art. 20 satt till tre månader efter utväxlandet av ratifikationerna.²⁰ Konventionen trädde i kraft 5.12.1887.²¹

Efter det att konventionen slutits studerades den varje år av Association littéraire internationale. Syftet var härvid att ge förslag till ändringar i den. Föreningen hade nämligen satt som sitt dubbla syfte, att dels uppställa övergripande, eftersträvansvärda principer för all lagstiftning på upphovsrättens område och dra upp linjerna för en prototyp till upphovsrättslagstiftning i enlighet härmed, dels peka på praktiska möjligheter i det aktuella läget att uppnå bästa möjliga skydd för upphovsmän i alla länder. Vid en kongress i Dresden 1895, presenterades de grundläggande principer, vilka förmodades kunna göras till föremål för internationell enighet.²²

Beträffande upphovsrättens föremål uppställdes bland annat principen att ett verk bör bedömas oavsett sitt värde. I anslutning härtill uttalades följande.

Man bör i vart fall bland de skyddade verken inräkna alla skrifter, tal, dramatiska, musikaliska och koreografiska verk, alla verk av grafisk och plastisk konst, däri inräknat arkitektur och fotografi. Verket bör likaledes bedömas oavsett användning och syfte.²³

I den kommentar, som föreningens vice ordförande, Maillard, skrev i anledning av konferensen, påpekades beträffande de koreografiska verken, att det vore önskvärt om lagarna inom unionen inte lät någon tveksamhet existera på denna punkt, eftersom unionsskyddet för dessa slags verk gjorts avhängigt av den interna rätten. Vidare påpekades vikten av detta skydd med hänvisning, dels till lättheten att överföra verk av detta slag från ett land till ett annat, dels till den ökade popularitet som pantomimen erhållit och den utveckling som divertissementen genomgått under senare tid.²⁴

¹⁶ Actes de Berne, 1886, s 39.

¹⁷ Ibid. s 7-8, Röthlisberger s 17.

¹⁸ Ibid. s 35. Överenskommelsen undertecknades av tio länder.

¹⁹ Ibid. s 34.

²⁰ Ibid.

²¹ Röthlisberger, s 18. Enligt slutprotokollet, punkt 6, skulle nästa konferens äga rum i Paris mellan fyra och sex år efter det att konventionen trätt i kraft. Ibid. s 41.

²² Maillard, s 1-3. Vid denna tid hade föreningens namn ändrats till Association littéraire et artistique internationale.

²³ Ibid. s 4. (Egen översättning.) (Se även Röthlisberger, s 178, "Postulate".)

²⁴ Ibid. s 5.

Pariskonferensen 1896

Vid Bernunionens Pariskonferens 1896 upprepade Italien, nu genom delegaten Roux, kravet att koreografiska verk skulle tillföras uppräknningen av de alster, som enligt konventionen skulle vara uttryckligt skyddade. Från tysk sida vidhölls emellertid invändningen att begreppbestämningen var otillfredsställande samt påpekades att det förelåg brister i förståelsen beträffande detta skydd länderna emellan.²⁵ Skyddet för koreografi kom inte heller att beröras av de dokument i vilka Pariskonferensen resulterade.²⁶

Vid Pariskonferensen 1896 var tiden ännu inte mogen för en mer genomgripande revision av konventionen. Endast några särskilt utvalda frågor penetrerades, som tex skyddet mot översättningar och för byggnadskonst och fotografier. Sådan enighet uppnåddes dock ej, att konventionen kunde ändras ens på dessa punkter. I stället kom de nya besluten att införas dels i en tilläggsakt, dels i en deklaration, varefter unionen delades i grupper alltefter vilka dokument länderna anslöt sig till.²⁷

Inför nästa revision av konventionen var länderna inställda på att Parisbesluten skulle inarbetas i konventionen.²⁸ Inte heller fortsättningsvis förväntade man sig dock annat än försiktiga framsteg i det internationella upphovsrättsliga skyddet. För ett införlivande av skyddet för koreografi i själva konventionstexten föreföll tiden emellertid vara mogen.²⁹

²⁵ Röthlisberger, s 145, 176. *Étude générale* i *Le Droit d'Auteur*, 1899, s 14.

²⁶ Röthlisberger, s 175-178. *Étude générale* i *Le Droit d'Auteur*, 1899, s 14.

²⁷ Röthlisberger, s 18-21, 156, 160, 179. Tilläggsakten innehöll sex av konventionens artiklar och två av slutprotokollets punkter från 1886 med modifierat innehåll. Deklarationen innehöll en icke bindande men väl vägledande tolkning av tre av konventionens bestämmelser, ibid. s 20. Bland de sistnämnda återfanns ett uttalande att dramatiseringar av romaner (och vice versa) skulle betraktas som bearbetningar vilka var skyddade enligt art. 10, ibid s 231-232. Om ikraftträdandet av dessa beslut, se Röthlisberger, s 44.

²⁸ Ibid. s 313.

²⁹ Ibid. s 316-319. Vid sekelskiftet hade Association littéraire et artistique internationale utarbetat ett lagförslag, avsett att antas av alla länder, något som i så fall skulle ha gjort konventionen onödig. Förhoppningen om ett praktiskt genomförande härav var dock helt orealistisk. Röthlisberger, s 316-317. Förslaget är intressant till följd av artiklarnas enkla och framsynta utformning. På grund härav citeras Art 1er.

”- L'auteur d'une oeuvre de l'intelligence a le droit exclusif de la rendre publique et de la reproduire par quelque procédé, sous quelque forme et pour quelque destination que ce soit.

Sont ainsi protégées toutes manifestations de la pensée écrites ou orales, les oeuvres dramatiques, musicales et chorégraphiques et toutes les oeuvres des arts graphiques et plastiques, quels que soient leur mérite, leur emploi et leur destination. Il en est de même des oeuvres qui ont paru dans les journaux ou recueils périodiques.

Les actes officiels des autorités publiques et les décisions judiciaires ne peuvent faire l'objet d'un droit privatif”. *Projet de loi-type*, *Le Droit d'Auteur*, 1900, s 105.

Berlinkonferensen 1908

Till denna revisionskonferens, vilken hölls i Berlin 1908, hade den tyska regeringen tillsammans med Le Bureau de l'Union internationale utarbetat förslag till modifieringar i konventionstexten.³⁰ Härvid hade man föreslagit följande ändrade lydelse till slutprotokollets punkt nr. 2.

Med avseende på art. 9 har överenskommits att bestämmelserna i förevarande konvention likaledes är tillämpliga på koreografiska verk och på pantomimer, vilkas dramatiska händelseförlopp (*l'action dramatique*) är fixerat i skrift.³¹

Förslaget innehåller två egenheter, som är värda att lägga märke till.

För det första nämns vid sidan av begreppet koreografiska verk – som närmast antyder, att det är fråga om rörelsekompositioner i mer abstrakt mening – pantomim, som betecknar en teatral genre, där rörelselementet dominerar. Uppräkningen kom därmed att innefatta två termer, som inte kan betraktas som helt kongruenta.³²

För det andra krävs att verkets dramatiska händelseförlopp skall föreligga fixerat i skrift. Tyskarna hade även 1885 betecknat den dramatiska karaktären hos ett koreografiskt verk, som det som gjorde det värt att skydda. Med hänsyn härtill och till förslagets utformning är det fullt möjligt, att det senare var inriktat mot ett skydd för det bakomliggande händelseförlopp, som var avsett att uttryckas i rörelser. Det italienska förslaget från 1885 har ovan betecknats som inriktat mot ett skydd för själva det koreografiska skapandet såsom utgörande en vidareutveckling av det bakomliggande dramatiska händelseförloppet i samband med iscensättningen av detta. En sådan skillnad i bedömningen kan i sin tur avgöra benägenheten att låta koreografin omfattas av rättsskyddet.³³

Redan på Berlinkonferensens andra dag krävde den italienska delegationen genom delegaten, Ferrari, att den här diskuterade sekvensen, "vars dramatiska händelseförlopp är fixerat i skrift" skulle utgå.³⁴

Frankrike kom med ett eget förslag, vilket hade följande lydelse.

Med avseende på art. 9 har överenskommits att bestämmelserna i förevarande konvention likaledes är tillämpliga på koreografiska verk, på pantomimer och på andra

³⁰ Actes de Berlin, 1908, s 35-54. Vid denna tid var även Sverige, Norge och Danmark anslutna till unionen, *ibid.* s 19.

³¹ *Ibid.* s 50-51, s 190 (Egen översättning).

³² Om tendensen i fransk rätt att hantera denna inkongruens, se § 20. Om bakgrunden i den tyska rätten till det synsätt, som förslaget ger uttryck för, se nedan §§ 29-30.

³³ Det avgörande i denna skillnad i bedömningen hade påpekats av bayraren Mandry redan 1867, se nedan § 27. Om denna fråga i tysk rätt, se vidare främst §§ 29-31.

³⁴ *Ibid.* s 180, 190.

dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk, vilkas iscensättning är fixerad i skrift eller på annat sätt.³⁵

Innebörden av detta förslag måste sannolikt ses mot bakgrund av den inhemska synen på rättsskyddet i Frankrike vid denna tid. Uppföranderätten i Frankrike härrörde traditionellt från motsättningarna mellan dramatiker och scenkonstnärer. Även efter 1791 års lag rörde motsättningarna i hög grad förhållandena mellan dem som var inblandade i en scenisk uppsättning. Som konstaterats i föregående avsnitt använde fransmännen även i rättsliga sammanhang uttrycket "iscensättningskonst, l'art de mise en scène", vilket betecknade det som krävdes för att göra ett skrivet stycke förnimbart på scenen, dvs dekor, dräkter, koreografi, regi. Med hänsyn till att förslaget även nämner "andra dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk" kan det finnas anledning att uppfatta det franska förslaget som avseende ett mer generellt skydd för scenkonst, där rättsförhållandena mellan inblandade parter kan avgöras genom fixeringen.³⁶

Den slutliga formuleringen av beslutet, vilket torde betraktas som en kompromiss, intogs i uppräkningsavtalet, som var skyddade enligt konventionen.³⁷ Denna uppräkning återfanns i art. 2 i den reviderade konventionen.³⁸ Formuleringen blev följande

Koreografiska verk och pantomimer, vilkas iscensättning är fastställd genom skrift eller annorledes.³⁹

I jämförelse med det ovannämnda franska förslaget kan konstateras att uttrycket "vilkas iscensättning ... etc" finns med i beslutet, medan de uppräknade kategorierna "andra dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk" inte finns med. Detta skulle kunna tolkas som en inriktning av skyddet mot själva det sceniska händelseförloppet – dock endast såsom det utvecklas i rörelsekonst – och inte beträffande andra dramatiska verk, där det sceniska utvecklas huvudsakligen genom teaterregissörens försorg. Fixeringskravet kvarstod, men det var inte som i det tyska förslaget kopplat till det dramatiska händelseförloppet utan till själva iscensättningen. Vidare var det inte nödvändigt att fixeringen skedde i skrift utan den kunde även ske på annat sätt.

Enligt kommissionsrapporten var detta senare en förutsättning för att italienarna skulle acceptera fixeringskravet, då de menade, att ägerandet stundom fixerats medelst en teckning eller någon annan procedur, som inte var att beteckna som skrift.⁴⁰

³⁵ Ibid. s 293. (Egen översättning.)

³⁶ Jfr §§ 13-14 och 18-19.

³⁷ Actes de Berlin, 1908, s 231.

³⁸ Ibid. s 314.

³⁹ Ibid. Översättningen är hämtad från Förslag 28.7.1914, Bilaga, s 206.

⁴⁰ Actes de Berlin, 1908, s 231.

Även detta krav återspeglar synen, att skyddet skulle inriktas mot det sceniska. Man kan ändå fråga sig å ena sidan i vad mån de i debatten inblandade länderna kunde identifiera sig med den gjorda kompromisslösningen, och å andra sidan i vad mån denna lösning ger utrymme för att vidhålla redan från början intagna ståndpunkter i frågan.

Beträffande Italien kan sägas, att man härifrån drivit ett skydd för det koreografiska agerandet eller händelseförloppet, dvs koreografiskt skapande som berättarkonst, oavsett om detta tillkommit i fixerad form eller inte. Beslutet måste således innebära en påtaglig motgång för nämnda land på sist-nämnda punkt.

Då konventionen emellertid inte hindrade att ett längre gående skydd erbjöds upphovsmännen i de enskilda länderna, fanns det möjlighet för Italien att även framdeles för egen del vidhålla sin ståndpunkt i frågan.⁴¹

Fransmännen såg koreografi som ett av flera moment i en iscensättningskonst av dramatiska eller andra verk. Närmast för att skilja denna iscensättningskonst från det bakomliggande "ordverket" torde man ha önskat en fixering. Ur fransk synpunkt kan formuleringen i beslutet ha tett sig som en halvmesyr, till följd av att iscensättningskonsten skulle vara uttryckligt skyddad vid koreografiska verk och pantomimer men inte vid andra dramatiska verk. När fransmännen långt senare, 1957, i högre grad kodifierade sin interna rätt, synes man i alla fall ha anpassat sig till beslutet.⁴²

Tyskarna såg det dramatiska innehållet som det skyddsvärda hos koreografiska verk och pantomimer och detta ville man ha fixerat i skrift. Frågan är om man överhuvud taget tänkte sig något skydd för själva rörelsekompositionen eller om kompromissen, som föreskrev att själva iscensättningen skulle vara fastställd i skrift eller annorledes, kunde medföra någon förändring i tyskarnas synsätt. Denna fråga observerades i en "Étude générale" i Le Droit d'Auteur, 1909. Där anges, att man i konventionstexten talar om "mise en scène" för att utmärka att det är själva genomförandet av den intellektuella idén, som skall vara föremål för skydd. Vidare nämns, att det tyska förslaget, som istället avsåg "l'action dramatique", baserats på uttalanden i samband med tillkomsten av 1901 års tyska lag. Slutligen sägs, att beslutet att fixeringskravet skulle kunna uppfyllas annorledes än genom skrift, skulle komma att kräva en ändring i 1901 års lag, enär denna enligt motiven härtill, endast skyddade koreografiska verk i egenskap av skriftverk. Frågan skall penetreras i nästa kapitel, särskilt i samband med att den lagstiftning, som följde i Tyskland på förevarande revision av Bernkonventionen, diskuteras.⁴³

⁴¹ Ibid. s 319, Art. 19.

⁴² Man bytte därvid uttrycket "mise en scène" mot uttrycket "mise en oeuvre". Se härom, § 19.

⁴³ Étude générale i Le Droit d'Auteur, 1909, s 78. (Här avses 1910 års ändring av 1901 års tyska upphovsrättslag. Se härom §§ 30-31). Enligt art. 28 i den i Berlin reviderade Bernkonventionen skulle densamma ratificeras senast 1 juli 1910 i Berlin, Actes de Berlin, 1908, s 322. Den trädde i kraft 9 september 1910, Documents de Bruxelles, 1948, s 14.

Romkonferensen 1928

Nästa revisionskonferens planerades äga rum i Rom 1918. Till följd av det mellankommande världskriget kom den inte till stånd förrän 1928.⁴⁴ I samband härmed framlades från polsk sida ett förslag om en mer genomgripande reform av bestämmelsen i art. 2 om innebörden och exemplifieringen av uttrycket "litterära och konstnärliga verk".⁴⁵

I det mödosamma internationella samarbetet fanns det dock inte utrymme för någon genomgripande omarbetning av denna bestämmelse.⁴⁶

Vid denna konferens var koreografiska verk inte heller föremål för särskilt intresse.⁴⁷

Brysselkonferensen 1948

Nästa revisionskonferens planerades äga rum i Bryssel 1935. Denna försenades emellertid, först till följd av att Romkonventionen inte ratificerades i förväntad takt, sedan på grund av att Nationernas Förbund ställde i utsikt att

⁴⁴ Marks von Würtemberg i SvJT 1928, s 505. (Vid denna tid hade antalet medlemsstater vuxit till 39 st Ibid.) Däremellan hade vid en konferens i Bern 1914 signerats ett "Tilläggsprotokoll" till den 1908 reviderade konventionen, enligt vilket unionsländerna i fall av ömsesidighet tilläts meddela skydd för upphovsmän i icke unionsländer för de alster som ursprungligen publicerats i unionsland. Documents de Bruxelles, 1948, s 14, Petré i SvJT. 1948, s 679. Tilläggsprotokollet 20.3.1914 finns återgivet hos Nordemann-Vinck-Hertin, s 504.

⁴⁵ Förslaget innefattade till att börja med ett helt nytt stycke, vilket ersatte den korta generella definitionen av vad som var att anse som "litterära och konstnärliga verk" vilken införts redan 1884 och reviderats 1908. Detta uttryck skulle enligt förslaget innefatta: – varje individuellt präglad manifestation av själslig aktivitet, från och med det att den erhållit en gängse form för litterära, vetenskapliga eller konstnärliga verk, såsom: ord, skrift, tryck, teckning, färg, plastik, arkitektonisk konstruktion, ljud, mimik, rytmik, oavsett värde och syfte och oavsett spridnings-sätt: recitation, manuskript, utgivning, uppförande, stumt agerande, naturligt eller mekaniskt musikaliskt utförande, utställning, grafisk eller plastisk reproduktion, överföring med eller utan tråd "av ljud och bilder", etc. Den uppräknig av de skyddade alstren, vilken ovan varit föremål för diskussion, hade i det polska förslaget i modifierad form intagits i ett andra stycke, vilket inleddes med orden: – Sålunda särskilt: tal, föreläsningar, etc. Här nämndes vidare dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk och deras iscensättningar och omedelbart därefter de koreografiska verk och pantomimer, vilkas iscensättning är fastställd genom skrift eller annorledes. Actes de Rome, 1928, s 116-117. (Egen översättning, egen kursivering).

⁴⁶ Actes de Rome, 1928, s 224.

⁴⁷ Förutom frågan om införandet av ett skydd för upphovsmannens konstnärliga integritet (frågan om droit moral), ådrog sig denna gång införandet av skydd för muntliga framställningar, särskilt intresse. Actes de Rome, 1928, s 192-220, 223-226, 236-239. Vidare antogs en resolution att deltagande stater måtte undersöka möjligheterna att skydda utövande konstnärers prestationer. Förslag om skydd härför mot spridande genom radio eller grammofon hade framlagts vid konferensen men ansågs falla utanför området för upphovsmannaskydd, Marks von Würtemberg i SvJT. 1928, s 508. Rombesluten trädde ikraft 1.8.1931, Documents de Bruxelles, s 14.

åstadkomma en konferens och en konvention av universell omfattning, och slutligen till följd av andra världskriget. Konferensen hölls först 1948.⁴⁸

Även vid denna konferens förekom förslag till ändringar av den generella definitionen i art. 2 beträffande innebörden i uttrycket litterära och konstnärliga verk. Dessa var inte lika omfattande som i det ovannämnda polska förslaget, men väl tillräckligt genomgripande för att länderna inte skulle uppnå enighet. Texten från 1908 kom således att lämnas intakt på denna punkt.⁴⁹

I samband med att själva uppräkningsen av de skyddade alstren diskuterades, berördes frågan om koreografi och pantomimer på nytt. Denna gång var det de österrikiska och tjeckoslovakiska delegationerna, som observerade fixeringskravet beträffande dessa alster. De ifrågasatte om inte detta krav stred mot den för konventionen grundläggande principen, att verken skulle vara skyddade utan någon som helst formalitet. Dessutom påpekade de, att många framstående verk på detta sätt kom att stå utan skydd.⁵⁰

Mot detta invändes från fransk sida, att det knappast skulle vara möjligt att skydda ett sådant verk, om dess existens inte kunde bevisas på något som helst materiellt sätt. Genom uttrycket "annorledes" räckte det med en fixering medelst film, fotografi eller liknande. Dessutom önskade man, genom orden "i skrift eller annorledes", åstadkomma ett materiellt bevis för existensen av ett upphovsmannaverk till skillnad från en prestation av en utövande konstnär.⁵¹

Efter åhörandet av dessa preciseringar lämnade konferensen konventionen oförändrad på denna punkt.⁵²

Stockholmskonferensen 1967

Brysselkonferensen beslutade, att nästa konferens för en revision av Bernkonventionen skulle äga rum i Stockholm, och enligt beslut av den svenska regeringen kom en sådan till stånd år 1967.⁵³

Redan vid förberedelserna till konferensen utbröt diskussion om fixeringskravet beträffande koreografiska verk och pantomimer på nytt. Den studie-

⁴⁸ Documents de Bruxelles, 1948, s 13.

⁴⁹ Ibid. s 154-155.

⁵⁰ Ibid. s 155.

⁵¹ Ibid. "De plus, ce que l'on a aussi voulu, au moyen des mots 'par écrit ou autrement', c'est une preuve matérielle de l'existence de l'oeuvre d'un auteur, et non pas de celle d'un exécutant." Att observera är att vid film eller fotografi denna åtskillnad inte är direkt urskiljbar, utan måste ytterligare utredas. Jfr § 19, särskilt not 36 samt § 31 not 42.

⁵² Ibid.

⁵³ Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 77. (Samtidigt genomfördes en revision av Pariskonventionen för industriellt rättsskydd med flera överenskommelser, ibid. s 5-11).

grupp, som inledningsvis planerade konferensen, hade observerat den ovan refererade diskussionen i Bryssel och vidhöll i sin första rapport 1963 den österrikiska och tjeckiska åsikten, att fixeringskravet stred mot en av konventionens fundamentala principer, nämligen den att ett verk skulle vara skyddat oavsett uttryckssätt eller uttrycksform. Att observera är att gruppen endast synes ha tagit fasta på fixeringens funktion som bevis för ett flyktigt verks existens, varvid man påpekade, att motsvarande problem fanns vid till exempel improvisationer av musikstycken. Man framhöll även att en ökad spridning av televisionen hade gjort ett slopande av fixeringskravet mer angeläget, emedan densamma underlättade obehöriga upptagningar av "live"-utsända koreografiska respektive pantomimiska föreställningar. Fixeringskravets funktion som medel att urskilja koreografen i en komplex scenuppsättning synes man däremot inte ha diskuterat.⁵⁴

Denna fråga uppmärksammades emellertid av den rådgivande internationella expertkommitté, som samma år granskade ovannämnda rapport. Vissa experter uttryckte farhågor för, att ett slopande av fixeringskravet skulle kunna innebära såväl en sammanblandning av upphovsrättsskyddet och artist-skyddet som svårigheter att identifiera upphovsmannen till ett koreografiskt eller pantomimiskt verk. Å andra sidan observerades även de av studiegruppen påpekade problemen med televisionsutsändningar. Med knapp majoritet antog kommittén ett principiellt uttalande för ett avskaffande av fixeringskravet. Samtidigt uttalades emellertid en önskan, att frågan skulle utredas ytterligare.⁵⁵

Studiegruppen upptog även frågan på nytt. I dess andra rapport, 1964, upprepades förslaget att fixeringskravet skulle slopas, framför allt emedan detta inte var förenligt med den för konventionen grundläggande principen, att verk skall vara skyddade oavsett det sätt eller den form i vilken de kommit till uttryck.⁵⁶

Denna rapport blev i sin tur föremål för granskning av en kommitté av experter, som var och en representerade sin regering.⁵⁷

Även denna kommitté var oense i frågan. De, som var för ett slopande av fixeringskravet, framhävde särskilt, att det var ologiskt med ett fixeringskrav enbart för koreografiska verk, att en rörelse inte alltid kunde beskrivas på ett

⁵⁴ Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 77, 83-84. Le Groupe d'étude bestod av representanter för den svenska regeringen, nämligen justitierådet Torwald Hesser och professor Svante Bergström vid Uppsala Universitet samt representanter för Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques.

⁵⁵ Actes de Stockholm, 1967, Vol I, s 77, 84. Kommittén bestod av experter från bland annat Italien, Frankrike, Västtyskland, Polen, Tjeckoslovakien och Sverige. Ordförande var den västtyske professorn Eugen Ulmer.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 77. Några för respektive regering bindande uttalanden gjordes dock ej. I denna kommitté deltog en rad unionsländer, bl a de i not 55 nämnda samt dessutom bl a Danmark, Finland, Norge och Österrike.

precist sätt medelst ord, att fixeringskravet kunde utgöra en källa till problem för konstnärerna, att det var nödvändigt att särskilja grundprincipen från frågan om bevisningen, vilken kunde vara olika reglerad i unionsländerna, samt slutligen att argumenten för ett slopande av fixeringskravet var övertygande.⁵⁸

De delegationer, som var för ett bibehållande av texten framförde argumenten, att en viss materiell utformning, vilken inte nödvändigtvis behövde utföras av konstnären själv, var nödvändig för att identifiera upphovsmannen och för att undvika all sammanblandning mellan dennes skydd och artist-skyddet, att bevisningen var av betydelse för avgörandet av verkets karaktär, att fixeringskravet inte utgjorde en formalitet av rättsadministrativt slag, att faran att blanda samman artistprestationen med det koreografiska verket verkligen förelåg, att praktiska skäl talade för nödvändigheten av en fixering bland annat för att visa, att verket tagit någon som helst form, och slutligen, att ett slopande av fixeringskravet var av mindre betydelse, enär det var fritt för unionsländerna att skydda endast det som de betraktar som element av intellektuellt skapande.⁵⁹

Som huvudargument för ett slopande av fixeringskravet kan här urskiljas den påtalade inkongruensen mellan koreografiska verk och andra typer av flyktiga verk, såsom till exempel musik. Som huvudargument mot ett slopande av fixeringskravet kan urskiljas den påtalade svårigheten att särskilja en koreografisk prestation från den artistiska, något som i sin tur är avgörande för frågan om vem som är att betrakta som upphovsman.

Med knapp majoritet beslutade denna kommitté att förordna ett bibehållande av fixeringskravet i konventionstexten.⁶⁰

Frågan kom nu åter under studiegruppens bedömning och denna föreslog på nytt ett avskaffande av fixeringskravet. Detta blev även en del av det officiella förslag ("Programme") som den svenska regeringen tillsammans med Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques framlade vid konferensen.⁶¹

Under Stockholmskonferensen arbetade man i fem huvudkommissioner, varav den första hade att särskilt granska den materiella rätten i Bernkonventionens artiklar.⁶² Det var således denna kommission som hade att ta

⁵⁸ Ibid. s 84.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ De motiv som därvid anfördes för förslaget är desamma, som refererats ovan i samband med studiegruppens år 1963 framlagda förslag. Här påpekades emellertid, att ett slopande av fixeringskravet principiellt sett inte berörde de krav med avseende på bevisning, som varje unionsland uppställer enligt sin interna lagstiftning. Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 77, 85, 149.

⁶² Rapporterna från dessa kommissioner återfinns i Actes de Stockholm, 1967, Vol. II, s 1137-1254. (De har även utgivits i särtryck, Rapports de Stockholm, 1967.) Ordförande för denna kommission var den västtyske professorn Eugen Ulmer och rapportör var den svenske professorn Svante Bergström, ibid. s 7-8, Actes de Stockholm, 1967, Vol. II, s 819.

ställning till nyss nämnda programförslag. Gentemot detta framfördes från fransk sida, att fixeringskravet skulle vidmakthållas.⁶³

Indien föreslog, att ett tillägg skulle göras till art. 2 enligt vilket det generellt sett skulle stå unionsländerna fritt att uppställa fixeringskravet som ett villkor för upphovsrättsligt skydd.⁶⁴

England föreslog, att fixeringskravet skulle slopas för koreografiska verk men inte för pantomimer. Dessutom föreslogs från engelsk sida ett tillägg till art. 2 av samma innebörd som det indiska.⁶⁵

Vid diskussionen i kommissionen framhöll den engelska delegaten Wallace bland annat, att det engelska förslaget närmast var att betrakta som ett underlag för diskussionen, och att det från engelsk sida förmodades, att ett bibehållande av fixeringskravet för pantomim räckte för att tillmötesgå de länder som fruktade, att ett borttagande härav skulle medföra en sammanblandning mellan upphovsmännens och artisternas rättigheter.⁶⁶

Häremot invände den franske delegaten Rohmer, att ett särskiljande av frågan om fixering av koreografi respektive pantomimer, måste resultera i ett omvänt beslut, enär det i långt flera fall vid pantomim än vid koreografi förhåller sig så, att författare och artist är en och samma person. Samtidigt avisade han det engelska förslaget i dess helhet.⁶⁷

Efter ytterligare diskussion beslutade kommissionen med betryggande majoritet, dels att fixeringskravet skulle borttagas från art. 2 i samband med uppräkningsen av koreografiska verk och pantomimer, dels att ett tillägg skulle göras till art. 2 enligt vilket det lämnades frihet för unionsländerna att själva avgöra vid vilka slags verk fixeringskravet skall vara en förutsättning för skydd.⁶⁸ Kommissionens förslag antogs sedan vid ett plenarsammanträde under konferensen och blev därmed gällande konventionstext.⁶⁹

⁶³ Rapports de Stockholm, 1967, s 36. Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 713 (S/136). Den franska regeringen hade redan i anledning av det ovannämnda, till unionsländerna utskickade programmet till konferensen påpekat nödvändigheten med fixeringskravet för att kunna särskilja upphovsmännens prestationer från artisternas. Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 629 (S/13).

⁶⁴ Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 704 (S/73). Indien föreslog samtidigt, att folklöre skulle tillföras uppräkningsen i art. 2, ibid.

⁶⁵ Rapports de Stockholm, 1967, s 36, Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, s 724 (S/191).

⁶⁶ Actes de Stockholm, 1967, Vol. II, s 895 (1005.1).

⁶⁷ Ibid. (1008.2,3).

⁶⁸ Actes de Stockholm, Vol. II, s 895-896.

⁶⁹ Ibid. s 820, 1295-1296. Ovannämnda tillägg till art. 2, p.2 har följande lydelse: "Est toutefois réservée aux législations des pays de l'Union la faculté de prescrire que les oeuvres littéraires et artistiques ou bien l'une ou plusieurs catégories d'entre elles ne sont pas protégées tant qu'elles n'ont pas été fixées sur un support matériel".

Pariskonferensen 1971

Vid Stockholmskonferensen hade ett särskilt protokoll rörande vissa lättnader i rättsskyddet för utvecklingsländerna antagits.⁷⁰ Denna fråga var emellertid så kontroversiell, att den föranledde en ny konferens redan fyra år senare. Denna konferens ägde rum i Paris 5-24.7 1971 samtidigt med den första revisionen av Världskonventionen.⁷¹ Härvid avlöstes Stockholmsakten av en ny konvention. Till denna knöts ett "Annex", där förhållandena till utvecklingsländerna reglerades. De materiella reglerna, art 1-20, överfördes dock oförändrade från Stockholmstexten till den nya konventionen.⁷²

Ovan har redan konstaterats, att Frankrike utnyttjat möjligheten att kräva fixering för att ge upphovsrättsligt skydd till koreografiska verk, pantomimer och cirkusnummer.⁷³

⁷⁰ Weincke i NIR, 1972, s 1.

⁷¹ Ibid. s 1-4, Nordemann-Vinck-Hertin, s 14. Stockholmstexten kom således aldrig att träda i kraft.

⁷² Weincke, NIR, 1972, s 4. (Slutligen har en kongress hållits i Bern 8-12.9.1986 med anledning av Bernkonventionens hundraårsjubileum)

⁷³ Jfr. §§ 14 och 19.

§ 24 Arbetet inom OMPI/Unesco

Under den i föregående avsnitt beskrivna Stockholmskonferensen 1967 slöts en konvention, genom vilken "Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle" instiftades.¹ Organisationens syfte var bland annat att i samarbete med andra internationella organisationer främja det mellanstatliga intellektuella rättsskyddet på ett världsomfattande plan. OMPI kom att tillika med Unesco svara för organisationen av det nutida internationella upphovsrättsliga samarbetet.²

Detta arbete sker bland annat i exekutivkommittéer för de internationella konventionerna på upphovsrättens område. Dessutom förs diskussioner inom skilda former av s k expertkommittéer.³ Från att ha berört olika slags utnyttjanden av upphovsrättsligt skyddade alster, har diskussionerna övergått till att avse olika verkskategorier.⁴

I maj 1987 diskuterades dramatiska, koreografiska och musikaliska verk av "Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco."⁵ Enligt kommitténs enhälligt antagna dokument var avsikten att ge underlag till lämpliga rättsliga lösningar på det nationella planet beträffande rättsskyddet för de behandlade verkskategorierna. Särskilt påpekades att avsikten inte var att ge några för unionsländerna bindande regler eller principer.⁶

Dramatiska och koreografiska verk är behandlade i ett sammanhang, medan musikaliska verk behandlats för sig. Frågorna avseende vilka slags dramatiska respektive koreografiska verk, som bör skyddas, samt vem som är

¹ Actes de Stockholm, 1967, Vol. II, s 1258-1276. Organisationens namn förkortas OMPI. (Det engelska namnet är World Intellectual Property Organization och förkortas WIPO.) Jfr § 23.

² Ibid. s 1260, Art. 3. Nordemann-Vinck-Hertin, s 19-20.

³ Se härom, Olsson i SvJT. 1985, s 561-564.

⁴ Ibid. s 561. Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, 1987, s 188.

⁵ Redan tidigare hade koreografernas upphovsrättsliga problem uppmärksammats inom Unesco. 1978 hölls i Unescos regi och under ordförandeskap av Bengt Häger en konferens i New York med temat "The Dancer's World: Problems of Today and Tomorrow." Härvid diskuterades bland annat upphovsrättsliga problem, varvid ordföranden föreslog, att Unesco skulle initieras att behandla hithörande frågor. The Dancer's World. s 27-46.

⁶ Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, s 188-189. Dokumentet består dels av förberedelserna till kommitténs möte, "document préparatoire", dels av en rapportdel från själva mötet. I den förberedande delen har särskilt utmärkts de principer, som underställts expertkommitténs granskning. Rapportdelen består å sin sida av delegationernas inställning till nämnda principer. Rapporten utgår såväl från Bernkonventionen som från den i föregående avsnitt nämnda Världskonventionen. Ibid. s 191. Jfr § 23. Dessutom diskuteras "droits voisins". Ibid. s 202-205, 220. Vid kommitténs möte deltog bland annat representanter från Danmark, Finland, Frankrike, Italien, Västtyskland och Sverige. Ibid. s 189-190.

att betrakta som upphovsman till ett dramatiskt respektive koreografiskt verk, har likaledes behandlats särskilt.⁷

Beträffande frågan vilka slags dramatiska respektive koreografiska verk, som bör omfattas av det upphovsrättsliga skyddet, uppställdes i dokumentet bland annat följande princip.

Uttrycket "dramatiska och koreografiska verk" betecknar *alla verk skapade för scenen*, såsom dramatiska verk, dramatiskt-musikaliska verk (opera, operett, musikal etc), koreografiska verk (baletter, etc) och pantomimer.⁸

Här uttalas mycket tydligt den i föregående kapitel diskuterade principen, att rättsskyddet för koreografiska alster måste anses begränsat till sådana, som är att beteckna som dramatiska i vid mening eller sceniska, dvs ingående i en teatral genre. Däremot tyder intet i principuttalandet på att rättsskyddet anses ytterligare begränsat till att avse endast sådana sceniska eller teatrala koreografiska alster, vari rörelsekompositionen är inriktad mot transkription av ett dramatiskt innehåll.⁹ Under debatten ifrågasatte några delegationer kravet, att dessa slags verk skulle vara skapade för scenen. Moderna företeelser såsom rytmisk sportgymnastik, konstakning och konstsing nämndes som exempel på att anledning fanns att studera denna avgränsning ur en annan synvinkel.¹⁰

En av delegationerna uttalade åsikten att det inte fanns skäl att ge någon beskrivning på vad som avsågs med dramatiska respektive koreografiska verk. I stället ansåg man det räcka med att de mest representativa av dessa verk exemplifierades och att i stället de nationella lagstiftarna fick uttala sig angående vissa kontroversiella fall.¹¹

I samband med denna avgränsningsfråga behandlade kommittén även fixeringskravet. Härom gjordes följande principuttalande.

Skyddet för dramatiska och koreografiska verk kan vara begränsat till verk, som fixerats i skrift eller på något annat materiellt sätt.¹²

Frågan, vem som är att betrakta som upphovsman till ett dramatiskt respektive koreografiskt verk, behandlades däremot för sig, varvid regissörens rätts-

⁷ Ibid. s 191-197, 220. Det är således till nämnda avsnitt, som nedanstående redogörelse är koncentrerad.

⁸ Ibid. s 192 (Egen översättning, egen kursivering). Principen är punkt 1. i dokumentets "Principe DC 1.", som består av tre punkter. (I punkt 2. uttalas, att dramatiska och koreografiska verk bör åtnjuta det skydd, som upphovsrättslagstiftningens allmänna regler erbjuder. Ibid. Om punkt 3. se nedan).

⁹ Jfr § 20.

¹⁰ Ibid. s 192. "Rapport 21".

¹¹ Ibid. "Rapport 22".

¹² Ibid. s 192. (Egen översättning). Principen är punkt 3 i "Principe DC 1." Jfr. not 8. Beslutet stämmer överens såväl med Bernkonventionen från 1967 som med Världskonventionen. Se § 23 samt Bergström - Strömholm, s 49.

ställning tilldrog sig det största intresset.¹³ Utgångspunkten för bedömningen sägs i den del av kommitténs dokument, som sammanfattar förberedelserna inför mötet, helt naturligt vara själva verksbegreppet:

"Si l'auteur est la personne qui crée une oeuvre, il va de soi que c'est la notion d'oeuvre qui détermine qui peut avoir la qualité d'auteur."¹⁴

Härvid påpekas även, att verksbegreppet i den nationella lagstiftningen avgränsas med stöd av kriterier och principer, såsom originalitetskriteriet, principen att idéer ej skall omfattas av skyddet, reproducerbarhetskriteriet samt principen att skyddet skall gälla oavsett värdet hos alstret, etc. Vidare sägs, att de skilda nationerna ställer olika höga krav på den intellektuella nivån hos verket.¹⁵ Sättet att betrakta sceniska produktioner som bearbetningar av originalverk, vilket sker i vissa länder, anses enligt dokumentet som olämpligt. Orsaken härtill anges på följande sätt.¹⁶

Ett uppförande eller framförande av ett verk är en presentation av detta verk medelst agerande, såsom spel, recitation, sång eller dans. Om detta uppförande eller framförande har en originell karaktär, hör denna till tolkningen och inte till förändringar i verket. Således vilar ett skydd för uppföranden eller framföranden som bearbetningar inte på någon reell grund.¹⁷

Härvid kan konstateras, att man anser att rättsskyddet bör inskränkas till fall, där den som åstadkommit den sceniska produktionen, tillika företagit förändringar i originalverkets form. För uppföranden respektive framföranden, som inte innefattar sådana ändringar, rekommenderas i stället det rättighetskydd, som erbjuds inom kategorin "droits voisins."¹⁸

Med stöd av ovannämnda princip söker man sedan klargöra regissörens respektive scenografens roll i sammanhanget. Man jämför till att börja med de prestationer, som görs av en teaterregissör med dem som görs av regissören till ett audiovisuellt verk. Härvid presenteras den uppfattningen, att medan ett audiovisuellt verk skapas först genom regissörens översättning av scenariot i ett konstnärligt språk, bestående av bland annat bilder, utgörs regissörens prestation vid ett dramatiskt eller koreografiskt verk bara av ett uppfyllande av de sceniska anvisningar av vilka nämnda verk består. Detta uppfyllande av de sceniska anvisningarna kan enligt dokumentet inte anses som skapandet av ett nytt verk. Endast i den mån en teaterregissör på ett påtagligt sätt ändrar i originalverket, betraktas han som upphovsman, dvs be-

¹³ Ibid. s 193-195.

¹⁴ Ibid. s 193. Om upphovsmannen är den person som skapar ett verk, faller det av sig självt, att det är verksbegreppet, som avgör vem som uppfyller kraven på att bli betraktad som upphovsman. (Egen översättning).

¹⁵ Ibid. s 193-194.

¹⁶ Ibid. s 194.

¹⁷ Ibid. (Egen översättning).

¹⁸ Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, 1987, s 194.

arbetare i förhållande till detta.¹⁹ Nämnda resonemang sägs vara tillämpligt även beträffande personer, som vid koreografiska verk och pantomimer arbetar med instruktioner för hur olika rörelser skall utföras sceniskt.²⁰

Med utgångspunkt från dessa ställningstaganden uppställs bland annat följande principer för vilka som bör betraktas som upphovsmän till dramatiska och koreografiska verk.

Upphovsmän till dramatiska och koreografiska verk är de personer (dramatiska författare, kompositörer, koreografer, etc), vars skapande bidrag ger upphov till dessa verk.

Sceniska produktioner av dramatiska och koreografiska verk bör betraktas som uppföranden av desamma och inte som verk i egentlig mening. Regissören till dessa produktioner bör skyddas som en tolkande eller framförande artist och inte som en upphovsman. Om regissören ändrar verket på ett originellt sätt, bör hans bidrag i detta avseende skyddas i egenskap av bearbetning, utan att detta skydd inkräktar på upphovsrätten till originalverket... Om en bearbetning skapats utan tillstånd från upphovsmannen till originalverket, måste en användare härav ändå fullt ut respektera bearbetares rätt till bearbetningen.²¹

Vid kommitténs möte, gav flera deltagare uttryck för sin åsikt, att artist-skyddet måste betraktas som otillfredsställande med avseende på teaterregissörer, vilka ofta gjorde sig förtjänta av ett upphovsrättsligt skydd. Andra åter föreslog ett separat skydd för sceniska prestationer. Det underströks, att texten i ett dramatiskt verk och de direktiv för iscensättningen av verket, som ges av författarna, inte kan betecknas som avgörande för den sceniska versionen av verket ur alla aspekter, utan att det alltid finns utrymme för någon form av skapande från regissörens sida.²²

Sammanfattningsvis skall endast påpekas, att dokumentet i här behandlade delar måste betraktas som inskränkande i förhållande till den i föregående kapitel behandlade franska rätten. Där har det nyligen införda upphovsrättsskyddet för cirkusnummer medfört möjligheten till en öppning i rättssystemet gentemot alster, som inte är att betrakta som sceniska i egentlig bemärkelse. Vidare har där erkänts, att regissören har upphovsrätt till sin

¹⁹ Ibid. s 194-195 Jfr § 18. (Dekor och kostymer sägs, i den mån de är originella, vara skyddade som konstverk. I förhållande till den som utför arbetet med dekor och kostymer beskrivs regissören, beroende på i vad mån han deltagit i skapandet härav, som ensam upphovsman, medupphovsman eller eventuellt helt utan upphovsrätt. Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, 1987, s 195. Jfr § 17).

²⁰ Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, 1987, s 195.

²¹ Ibid. s 196. (Egen översättning). Principerna är punkt 1. och 2. i dokumentet "Principe DC 2.", som består av tre punkter. I punkt 3. uttalas följande: – Vissa bidrag till sceniska produktioner såsom dekor och kostymer kan, om de har en originell karaktär, åtnjuta ett separat skydd enligt tillämpliga upphovsrättsregler, till exempel såsom konstverk. (Egen översättning).

²² Ibid. Rapport 25. (Även den sista delen i "Principe DC 2.2. om respekten för otillåtna bearbetningar gav upphov till åtskilliga kommentarer från mötesdeltagarnas sida. Se härom, Ibid. s 196-197, Rapport 29-33. Flera delegationer påpekade även att författarnas rätt att värja sig mot iscensättningar, som är att betrakta som främmande för intentionen med deras verk, borde studeras längre fram. Ibid. Rapport 28).

prestation, även när denna inte innefattar förändringar i originalverket. Denna bedömning gäller dock inte beträffande fixeringskravet, där dokumentet står i överensstämmelse med vad som föreskrivs härom i fransk rätt.

§ 25 Sammanfattning

I ett tidigt skede var Italien det land, som drev frågan om ett internationellt rättsskydd för koreografi. Tyskland utgjorde en mothållande kraft. Framför allt uttrycktes från tysk sida farhågor för att ett rättsskydd för koreografi skulle komma att innefatta varjehanda form av marknadsgyckel och dylika företeelser, som inte ansågs värda att föras in under rättsskyddet. Den ursprungliga Bernkonventionen till skydd för litterära och konstnärliga verk från 1886 kom inte heller att omfatta något sådant skydd. I samband med antagandet av denna konvention gjordes endast en protokollsanteckning enligt vilken de länder, som redan hade ett dylikt rättsskydd i sin nationella lagstiftning, åtog sig att tillämpa detta även på upphovsmän från övriga unionsländer.

Inför Bernunionens Berlinkonferens 1908 tog emellertid Tyskland, då nu tiden var mogen att införa ett rättsskydd för koreografi i konventionstexten, initiativet till ett förslag, som låg i linje med den tyska uppfattningen i frågan. Enligt detta förslag skulle ett rättsskydd för koreografiska verk och pantomimer vara knutet till verkets dramatiska händelseförlopp, vilket i sin tur förut-sattes föreligga skriftligen. Italien, som såg rättsskyddet riktat mot det sceniska, koreografiska händelseförloppet, protesterade mot fixeringskravet, då man på italienskt håll menade att alltför få upphovsmän i denna genre använde sig av skrift vid sitt skapande. Även Frankrike kom med ett förslag, vilket torde kunna tolkas som åsyftande ett rättsskydd för scenkonst i vid mening.

Slutligen antogs ett beslut, att i konventionstexten skulle, i uppräknningen av de verk för vilka skyddet var obligatoriskt inom unionen, införas "koreografiska verk och pantomimer, vilkas iscensättning är fastställd genom skrift eller annorledes."

Begreppen "koreografiska verk och pantomimer" samt fixeringskravet i skrift blev kvar från det tyska programförslaget. Orden "eller annorledes" var en eftergift till den italienska delegationen, vilken annars inte var beredd att godta fixeringskravet. Avsikten var, att även de verk, som fixerats genom teckningar, skulle falla in under rättsskyddet. Orden "vilkas iscensättning", slutligen, fanns i det nyss nämnda franska förslaget. Det kan ifrågasättas, i vad mån en regel, som bär spår av skilda nyanser i uppfattningen om rättsskyddet, i själva verket bidrar till att utplåna dessa skillnader.

Fortsättningsvis var det fixeringskravet, som ådrog sig intresse i arbetet inom Bernunionen. Från flera håll påtalades inkongruensen gentemot skyddet för andra flyktiga verk, såsom tal och musik. Särskilt från fransk sida för-svarades fixeringskravet under hänvisning framför allt till att det var nödvändigt för möjligheten att särskilja den upphovsmannamässiga prestationen från den artistiska.

Inför Stockholmskonferensen 1967 föreslog den svenska regeringen, att fixeringskravet skulle avskaffas. Så skedde även. I stället infördes en regel, att det skulle stå unionsländerna fritt att införa fixeringskrav för vilka kategorier av verk som helst. Som redan konstaterats i föregående kapitel, har Frankrike utnyttjat denna möjlighet beträffande koreografi, pantomimer och cirkusnummer.

Sedan 1967 administreras arbetet med Bernunionen av Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle. Denna organisation samarbetar med Unesco, som administrerar den 1952 slutna Världskonventionen för upphovsrätt. Arbetet har på senare tid företrädesvis skett i olika slags kommittéer. I maj 1987 antog "Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco" ett dokument beträffande dramatiska, koreografiska och musikaliska verk. Detta är avsett att tjäna som underlag för nationella rättsliga lösningar gällande upphovsrättsskyddet för ifrågavarande alster. Avsikten är dock inte att dokumentet skall ha någon bindande verkan.

I dokumentet sammanförs koreografiska och dramatiska verk medan musikaliska verk behandlas för sig. Rättsskyddet för de förstnämnda sägs omfatta de verk, som skapats för scenen. Av rapporten från mötet framgår, att vissa delegationer ifrågasatte en sådan begränsning med tanke på moderna företeelser såsom rytmisk sportgymnastik, konståkning och konstsim. Vidare uttalas i dokumentet att skyddet skall kunna begränsas till verk, som fixerats i skrift eller på något annat materiellt sätt.

KAP V RÄTTSUTVECKLINGEN I TYSKLAND

§ 26 Inledning

Rättsutvecklingen avseende upphovsrätten kom i Tyskland till att börja med i hög grad att präglas av den nationella splittringen inom det tyska språkområdet. För att effektivisera upphovsrättsskyddet gällde det att få till stånd en enhetlig lagstiftning. Arbetet härmed påbörjades redan på 1830-talet inom ramen för Tyska förbundet. Detta medförde att Tyskland, till skillnad från Frankrike, tämligen snart fick en väl utvecklad lagstiftning på upphovsrättsområdet. Grunddragen häri kan ännu skönjas i den nuvarande lagen. Rättskyddet avseende koreografi har emellertid tilldragit sig det största intresset i doktrinen. Antalet rättsfall är få. För ett studium av rättsutvecklingen i Tyskland är det således inom ramen för lagstiftning och doktrin, som materialet i första hand tillhandahålls.

Eftersom lagstiftningen förändrats successivt och doktrinen verkat i samspel med denna, har det befunnits lämpligt att behandla lagstiftning och doktrin i fortlöpande parallella avsnitt. Däremot har rättspraxis samlats i ett avsnitt för sig.

§ 27 Utvecklingen under Tyska förbundet, 1815-1866

Under 1700-talet framträdde, vid sidan av Österrike, som dittills dominerat det i småstater splittrade Tyskland, Preussen som den starkaste staten. Rivaliteten mellan dessa båda stater kom att prägla Tysklands historia även under större delen av 1800-talet. Efter Napoleonkrigen upprättades år 1815 Tyska förbundet bestående av 38 stater under Österrikes ordförandeskap. De gemensamma angelägenheterna avhandlades på en förbundsdag i Frankfurt am Main.

I Tyskland var det privilegieväsendet för förläggare, som kom att utgöra grunden till upphovsrätten. Detta medförde, att den i första hand utformades som ett skydd mot eftertryck. Uppföranderätten betraktades således – i motsats till vad som var fallet i Frankrike – som en andrahandsfråga.

Privilegierna framstod närmast som separata näringsrättsliga monopol. Tanken på ett generellt förbud mot eftertryck och erkännande av rättsliga befogenheter för författarna upptogs först i den tyska doktrinen och genomfördes sedan successivt genom lagstiftning med början i slutet av 1700-talet i några tyska stater.¹

Förutom att åstadkomma en rättsteoretisk grund, från vilken eftertrycks-lagstiftningen kunde utvecklas, präglades strävandena på upphovsrättens område under 1800-talet av försöken att åstadkomma en materiellt sett gemensam rätt för hela Tyskland. Detta arbete initierades praktiskt sett på 1820-talet av den preussiska regeringen. Denna ingick avtal med enskilda stater i Tyska förbundet och åstadkom härigenom ömsesidig likabehandling av staternas medborgare. Denna verksamhet bidrog även till införandet av eftertrycksförbud i stater, som dittills ej haft sådant.²

År 1832 fattade förbundsdagen ett beslut enligt vilket varje förbundsstat beträffande eftertrycksfrågor skulle behandla medborgare i övriga förbundsstater lika med sina egna.³ Tre år senare beslutades vidare, att generellt förbud mot eftertryck skulle införas i hela förbundsområdet och att generella grunder härför skulle fastställas.⁴ År 1837 fastställdes dessa grunder, vilka erhöll karaktären av minimiförpliktelser för förbundsstaternas lagstiftning

¹ Mandry, s 1-5. (De första lagarna rör dock närmast förläggarna och erkänner endast indirekt författarnas rätt, t ex das chursächsische Mandat 1773, die österreichischen Verordnungen 1775-1810, stadganden i das preuss. Landrecht 1794).

² Mandry, s 8-9. (Sådana avtal slöts även andra tyska stater emellan.)

³ Mandry, s 10. Bundesbeschluss vom 6. September 1832.

⁴ Vid denna tidpunkt var det endast Württemberg och Mecklenburg, som ännu ej infört eftertrycksförbud. Detta skedde genom lagstiftning 1836. Mandry, s 11. Bundesbeschluss vom 2. April 1835.

och i stort omfattade förbud mot eftertryck och andra mekaniska efterbildningar samt spridning av litterära verk och konstverk under 10 år från utgivningsåret.⁵ Härpå följde en omfattande lagstiftning i de större tyska staterna, till exempel i Preussen – lag 11.6.1837 (vilken tillkom i samband med förbundsbeslutet), i Bayern – lag 15.4.1840 och i Österrike – 19.10.1846. Därvid påbörjades detaljutformningen av upphovsrättsinstitutet. På enskilda punkter kom den att bli olika, staterna emellan. Till detta förhållande bidrog vid denna tid bland annat bristen på praktiskt användbar doktrin.⁶

Den preussiska lagen innehöll bestämmelser, som inspirerats av den franska uppföranderätten, men som ingalunda sträckte sig lika långt som denna. Dessa innebar, att dramatiska och musikaliska verk, *vilka ej offentliggjorts genom tryck*, var skyddade mot offentliga uppföranden ("öffentliche Aufführungen") under upphovsmannens livstid och 10 år efter hans död.⁷ Reglerna blev i sin tur förebilden för ett *förbundsbeslut 1841*, varvid de ovan nämnda minimiförpliktelserna utvidgades till att avse även sagda skydd, dock att skyddstiden inskränktes till 10 år efter det första uppförandet.⁸

I praktiken visade sig emellertid ett längre gående skydd önskvärt och i en *preussisk lag 20.2.1854* erhöll upphovsmannen *möjlighet att förbehålla sig uppföranderätten vid en utgivning av dramatiska respektive dramatiskt-musikaliska verk i tryck*.⁹ Denna möjlighet upptogs bland *minimiförpliktelserna 1857*, varvid skyddstiden samtidigt förlängdes till upphovsmannens livstid och 10 år efter hans död.¹⁰ Förbundsbeslutet innehöll dock inte den i den preussiska lagen stadgade begränsningen avseende musikaliska kompositioner, utan *uppföranderätten kunde vid utgivningen förbehållas även musik, som inte var dramatisk-musikalisk*.¹²

Trots arbetet på förbunds nivå framstod upphovsrättslagstiftningen i Tyskland ännu på 1850-talet som splittrad och outvecklad, något som inte kunnat överbryggas i doktrin och praxis. Även där hade uppfattningarna i enskilda frågor kommit att gå isär. Brist på regler gjorde sig gällande främst beträf-

⁵ Mandry, s 11-12. Bundesbeschluss vom 9. November 1837.

⁶ Mandry, s 12. En uppräknig av lagarna finns hos Klostermann, 1867, I, s 86-94. 1837 års lag hade utarbetats under en tid (från 1831) då von Savigny var medlem i "der Staatsrat" i Preussen, ett råd, som hade en aktiv del i redigeringen av lagtexten, Strömholm, *Le droit moral de l'auteur*, I, s 219.

⁷ (§§ 32-34), Mandry, s 14, Dernburg 1897, s 948 IV.c) och not 35, Hitzig, s 97-106.

⁸ Allfeld, s 3-4, Mandry, s 14, Bundesbeschluss vom 22. April 1841.

⁹ (§§ 2 och 3), Mandry, s 14, (not 25), Dernburg, 1897, s 948, IV. c) (även not 35), Klostermann, 1867, I, s 403 (not 1).

¹⁰ Mandry, s 12-14. Bundesbeschluss vom 12 März 1857. (Mellan 1841 och 1857 hade ytterligare två förbundsbeslut fattats, dels 19 juni 1845 varvid minimiförpliktelserna utvidgats bl a beträffande eftertryck, där skyddstiden utsträckts till upphovsmannens livstid och 30 år därefter, något som dock redan gällde i de flesta förbundsstaterna, dels 6 november 1856. Förbundsbesluten finns samlade hos Vesque von Püttlingen, s 182 ff.)

¹² Bundesbeschluss vom 12. März 1857, p 2.

fande konstverk, vilka i vissa lagar upptogs endast kortfattat, men även be-
träffande till exempel översättningar. Sedan mitten av 1840-talet slöts sepa-
rata statsfördrag mellan olika tyska stater å ena sidan, och England och
Frankrike å den andra. De angivna förhållandena hade lett till praktiska
svårigheter för förlagsnäringsen, från vilket håll framstötter gjordes hos den
sachsiska regeringen angående behovet av förbättringar på området.¹³ Detta
föranledde nämnda regering att vid mitten av 1850-talet vända sig till den i
Leipzig situerade "Börsenverein der deutschen Buchhändler" och infordra
förslag till formulering av rättsliga grunder, ägnade att avhjälpa förhanden-
varande brister. Föreningen överlät detta åt ett särskilt utskott av sakkunniga
medlemmar, vilket i sin tur lät utarbeta ett förslag till en ny lag avsedd för
hela förbundsområdet. Uppdraget gavs åt Hendemann, Hinschius och von
Rönne, samtliga från Berlin. Förslaget bestående av 74 paragrafer med moti-
v, förelades utskottet 1857. Det kom att kallas "Entwurf der Dreier-
kommission"¹⁴ och innehöll regler avsedda att möta de från förlagsnäringens
sida aktualiserade behoven.¹⁵ Förslaget underkastades vissa ändringar av så-
väl materiell som redaktionell natur. Detta omarbetade förslag, vilket kom
att kallas "Entwurf der Börsenvereinsausschusses" eller "der Börsenver-
einsentwurf", förelades den sachsiska regeringen med ansökan om att det-
samma skulle föreläggas förbunds församlingen.¹⁶

"Börsenvereinsentwurf" förelades förbunds församlingen i januari 1862. I
mars samma år förelades ytterligare ett lagförslag inför förbunds försam-
lingen, nämligen av den österrikiska regeringen, vilken även tagit initiativet
till utarbetandet av detsamma, "Entwurf der österreichischen Regierung".
Detta förslag framstod väsentligen som en överarbetning av "Börsenver-
einsentwurf".¹⁷ Trots protester från Preussen som, förmodligen av politiska
skäl, motsatte sig en enhetlig lagstiftning genom förbunds församlingen, utsåg
denna genom ett brett majoritetsbeslut 1863 en kommission med delegater
från bland annat Österrike, Sachsen, Bayern och den fria staden Frankfurt,
åt vilken uppdrogs att uppställa ett fullständigt lagförslag.¹⁸

Kommissionen, som sammanträdde i Frankfurt under ordförandeskap av
österrikaren Vesque von Püttlingen, lade närmast "der österreichische Ent-

¹³ Mandry, s 16-19. Om dessa praktiska svårigheter, se även Dambach, s 1.

¹⁴ Mandry, s 20-21. "Entwurf eines Gesetzes für Deutschland zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung nebst Motiven".

¹⁵ Mandry, s 29.

¹⁶ Mandry, s 21 "Der Entwurf eines Gesetzes für Deutschland zum Schutze des Urheberrechtes an Werken der Literatur und Kunst gegen Nachdruck sowie gegen unbefugte Nachbildung und Aufführung nebst Motiven". Utkastet eller förslaget är influerat av den preussiska lagen 1837. Mandry, s 29.

¹⁷ Mandry, s 21, 23 "Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Autorrechte an Werken der Lite-
ratur und Kunst", 54 § (utan motiv). Utkastet är på enskilda punkter influerat av den öster-
rikiska lagen 1846.

¹⁸ Mandry, s 22.

wurf" till grund för sina diskussioner, dock under lämpligt hänsynstagande till de avvikande bestämmelserna i "Börsenvereinsentwurf".¹⁹ År 1864 kunde ett nytt förslag, "Entwurf der Frankfurter Kommission" eller "der Frankfurter Entwurf" i 56 paragrafer föreläggas förbunds församlingen med tillägg av *dels* kommissionens utförliga diskussionsprotokoll, vilket avsåg att tjäna som motiv, *dels* en kortare berättelse, i vilken huvudsynpunkterna i det nya förslaget framhölls, särskilt avvikelserna från den österrikiska förlagan.²⁰ Det nya förslaget var i många avseenden självständigt i förhållande till sina förslagor, och hade bland annat influerats av nyare vetenskapliga ståndpunkter.²¹ Det rekommenderades av förbunds församlingen till förbundsregeringarna, men de politiska förhållandena utvecklades därhän, att den ursprungliga avsikten att åstadkomma en enhetlig lagstiftning i hela Tyskland inte gick att genomföra.²²

År 1866 förklarade Preussen Tyska förbundet upplöst och inledde krig mot Österrike. Till följd därav bröt förhandlingarna om ett gemensamt antagande av "Frankfurter Entwurf" samman. Redan dessförinnan hade dock den bayerska regeringen använt det som underlag till ett bayerskt lagförslag. Anledningen härtill var, att det politiska läget påskyndat ett fördrag med Frankrike, innefattande bland annat en "Literarkonvention" (24.3.1865) och att genomförandet av denna krävde en ändring av den bayerska rätten. "Entwurf der bayerischen Regierung". Detta förslag om 68 artiklar anslöt till "Frankfurter Entwurf" med undantag av vissa ändringar av i stort sett underordnad betydelse, vilka framför allt föranletts av en anpassning till konventionen med Frankrike. Resultatet blev 1865 års bayerska lag.²³

Det kan vara av intresse att i stora drag studera de ansatser till systematisering av verkskategorierna visavi konstruktionen av rättigheterna som tidigt kom till uttryck i tysk upphovsrättslagstiftning. I samband härmed kan även vissa av de ovannämnda skillnaderna i lagstiftningen staterna emellan observeras.

¹⁹ Mandry, s 23 "Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst."

²⁰ "Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst." Mandry, s 23-24 (Ett första förslag bestod av 54 artiklar. Kommissionsprotokollet finns i officiellt tryck tillsammans med de båda förslagen och berättelsen.)

²¹ Mandry, s 28-30.

²² Mandry, s 24.

²³ Mandry, s 24-26 "Gesetz zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst". (Gesetzentwurf, Motive und Beilagen, ("Frankfurter Entwurf") und der Literarkonvention 24.3.1865 finns i 5. Beilageband zu den Verhandlungen der Kammer der Abgeordneten von 1863/65 i Bayern, s 264 ff)

1837 års preussiska lag

Den preussiska lagen från 1837 föreskriver under rubriken "Schriften" ett skydd mot mångfaldigande, dvs ett eftertrycksförbud avseende utgivna skrifter, manuskript, predikningar och muntliga föredrag.²⁴

Geografiska, topografiska naturvetenskapliga och liknande teckningar, vilka enligt sitt huvudändamål inte är att betrakta som konstverk, upptas under en rubrik för sig. Beträffande skyddet mot mångfaldigande av dessa alster hänvisas i detta avsnitt tillbaka till reglerna rörande skrifter.²⁵

Även skyddet för musikaliska kompositioner upptas under en särskild rubrik. I första hand ansluter det helt till det nyssnämnda rörande geografiska och dylika teckningar.²⁷ Dessutom stadgas ett skydd mot bearbetningar härav.²⁸ Konstverk, slutligen, görs till föremål för en tämligen komplicerad reglering i ett avsnitt för sig.²⁹ Förutom att mångfaldiganderätten på nämnda sätt delats upp på skilda verkskategorier, behandlades de ovan beskrivna bestämmelserna avseende uppföranderätt till dramatiska och musikaliska verk likaledes i ett särskilt avsnitt.³⁰ Härigenom kom de dramatiska verken att utgöra en egen verkskategori, vilken krävde sin egen bestämning.

I detta sammanhang skall konstateras, att den utvidgning av uppföranderätten, som kom till stånd genom 1854 års lag i Preussen, inte nådde upp till det samtida rättsskyddet i Frankrike på detta område. Detta hängde inte enbart samman med bestämningen av dramat. Till skillnad från i fransk rätt, var nämligen författare och kompositörer nödsakade att utsätta förbehåll om uppföranderätten vid utgivningen av sina verk. Dessutom innehöll den preussiska lagen en inskränkning av skyddet för musikaliska kompositioner efter utgivning härav. *Endast till sådana som var att betrakta som dramatiskt-musikaliska kunde förbehållas uppföranderätt vid utgivningen.*³¹

Sistnämnda inskränkning fanns, som sagts ovan, inte i de minimiförpliktelser, som sedan 1857 gällde för förbundsstaterna. Detta beslut hade visserligen blivit gällande rätt i Preussen genom "Publications Patent vom 4. Mai

²⁴ §§ 1-3. Rubriken "Schriften" (Skrifter) avser §§ 1-17. Möjligheten att mångfaldiga de muntliga framställningarna förutsätts föreligga genom att åhörarna kan ha fört anteckningar.

²⁵ § 18. Rubriken "Geographische, topographische, naturwissenschaftliche, architektonische und ähnliche zeichnungen" avser endast § 18. (De teckningar, som enligt sitt ändamål är att betrakta som konstverk omfattas av skyddet för konst.)

²⁷ § 19. Rubriken "Musikalische Compositionen" avser §§ 19-20.

²⁸ § 20.

²⁹ Rubriken "Kunstwerke und bildliche Darstellungen" avser §§ 21-31.

³⁰ Detta, som är lagens femte och näst sista avsnitt har rubriken "Oeffentliche Aufführung dramatischer und musikalischer Werke", och omfattar §§ 32-34. Jfr ovan (not 7). (Det sjätte och sista avsnittet har rubriken "Allgemeine Bestimmungen" och omfattar §§ 35-38.)

³¹ Om den franska rätten vid denna tid, se § 14.

1857", men i praxis upprätthölls ändå den i lagen stadgade begränsningen.³² Däremot betraktades, på samma sätt som i Frankrike, mångfaldiganderätten och uppföranderätten som två särskilda och av varandra oavhängiga rättigheter till ett och samma alster.³³

1846 års österrikiska lag

I jämförelse med den preussiska lagen framstår systematiken i den österrikiska lagen från 1846 som tämligen väsensskild och näst intill modern. Där finns såväl rättigheterna som verkskategorierna samlade i lagens första avsnitt.³⁴ Således stadgas i lagens andra paragraf, att upphovsmannen till ett litterärt verk eller konstverk har ensamrätt att, under de villkor som lagen stadgar, mångfaldiga och offentliggöra detsamma i valfri form.

Ett fortsatt studium av avsnittet ger ändå vid handen, att omfattningen av skyddet i stort är av motsvarande slag som det preussiska. Sålunda anges i en särskild paragraf, att eftertrycksförbudet även gäller manuskript, muntliga föredrag, med begränsningar i enlighet med ändamålet, samt geografiska och topografiska kartor, naturvetenskapliga, arkitektoniska och liknande teckningar, vilka enligt sitt ändamål inte är att betrakta som konstverk.³⁵ Beträffande musikaliska verk och konstverk utgör däremot i stort endast den ovan nämnda § 2 utgångspunkten för rättsskyddet. Resterande paragrafer avseende dessa båda kategorier av verk rör i stället huvudsakligen inskränkningar i rättsskyddet.³⁶ Uppföranderätten till musik regleras dock särskilt. På denna punkt innehåller den österrikiska lagen bestämmelser, som med ett undantag begränsar skyddet till *utgivna verk*, det vill säga i huvudsak i överensstämmelse med ovan nämnda förbundsbeslut från 1841. Undantaget avser utgivandet av enstaka exemplar "als Manuskript" med förbehåll om upp-

³² Klostermann, 1967, Bd I, s 176-177. (Om de begränsningar, som gällde beträffande den preussiska uppföranderätten, se även här ovan.)

³³ Ibid, s 169, 171-172. Jfr § 13.

³⁴ Detta avsnitt har rubriken "Von den Rechten der Autoren an ihren literarischen und artistischen Werken" och omfattar §§ 1-12. (Lagen omfattar i sin helhet fem avsnitt och 39 paragrafer. De följande fyra avsnitten har rubrikerna: "Von den Schutzfristen für das literarische und artistische Eigentum." (§§ 13-24), "Bestimmungen über die zu verhängende Strafe und über das Entschädigungsrecht" (§§ 25-32), "Von der Untersuchungs - Behörde und dem Verfahren" (§§ 33-35), "Von dem Eintritte und Umfange der Wirksamkeit dieses Gesetzes" (§§ 36-39).)

³⁵ § 4. Muntliga föredrag skyddas i den mån de tillkommit "... zum Zwecke der Erbauung, der Belehrung oder des Vergnügens".

³⁶ § 6, som rör inskränkningarna i skyddet för musikaliska kompositioner, föreskriver dock dessutom särskilt ett skydd för manuskript till sådana, på motsvarande sätt som skyddet för litterära manuskript föreskrivs särskilt i § 4. (Jfr not 35.) (§§ 9-11 rör inskränkningarna i konstverksskyddet.)

föranderätt. Denna regel avser även dramatiska verk. Genom en förordning 27.12.1858 blev emellertid 1857 års förbundsbeslut gällande rätt i Österrike.³⁷ Det finns anledning att misstsänka, att denna förordning inte haft genomslagskraft i österrikisk rätt.^{37a} Österrikaren Vesque von Püttlingen propagerar nämligen i sin framställning om den musikaliska upphovsrätten för att *sceniska uppföranden* skulle kunna förbehållas upphovsmannen även efter en utgivning, när det gällde dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk.^{37b}

I den österrikiska lagen finns slutligen en regel angående rättsförhållandet mellan en tonsättare och en sångtextförfattare, vilken medför en viss dominans för den förstnämnde. I enlighet med denna ägde en tonsättare rätt att utan författarens medgivande låta trycka sångtexten, dels i samband med tryckning av själva musikkompositionen, dels i program eller dylikt i samband med uppföranden av verket.³⁸

1865 års bayerska lag

Den bayerska lagen från 1865, vilken byggde på "Frankfurter Entwurf" och till följd av denna bakgrund möjligen skulle kunna ses som ett slags mellan-
ting mellan preussiskt och österrikiskt tänkande, påminner i sin systematik i hög grad om den preussiska lagen.

³⁷ § 8 samt Verordnung vom 27. December 1858. Zu dem ausschliessenden Rechte des Urhebers eines musicalischen oder dramatischen Werkes (§ 2) gehört auch jenes der öffentlichen Aufführung (Production), und es ist diese vor Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist (§§ 23 und 24) sowohl im Ganzen als mit Abkürzungen oder unwesentlichen Abänderungen ohne Einwilligung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger in so lange verboten, als das Werk nicht durch den Druck oder Stich veröffentlicht worden ist.

Als eine solche Veröffentlichung ist nicht anzusehen, wenn der Autor einzelne in Druck gelegte Exemplare als Manuscript ausgibt, und diess ausdrücklich auf den Exemplaren ersichtlich ist.

Die vom Autor erhaltene Befugnis zur Aufführung berechtigt auch, wenn keine Beschränkung vorbehalten wurde, zur beliebigen Wiederholung derselben.

Aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern eines dramatischen Werkes wird im Zweifel Jeder für berechtigt gehalten, die Aufführung zu gestatten.

^{37a} Jfr ovan om motsvarande förhållande i Preussen.

^{37b} Vesque von Püttlingen, s 61-62. Eventuellt tänkte han sig, att detta skulle gälla helt utan formaliteter. När Frankfurter Kommission utformade en regel i enlighet med hans ovan angivna åsikt, upprätthölls dock ett krav på förbehåll vid utgivningen. Frankfurter Entwurf § 42. Vesque von Püttlingen var ordförande i nämnda kommission. Se vidare härom nedan under rubriken 1865 års bayerska lag. (1857 års beslut hade inte heller haft genomslagskraft. Här gällde emellertid 1954 års lag, vilken föranlett detta beslut till skillnad från den österrikiska lagen vilken anslöt till 1841 års beslut. Se ovan.)

³⁸ § 7.

Lagen är uppdelad i fyra huvudavsnitt, av vilka de två första avser skyddet mot eftertryck och skyddet mot uppföranden.³⁹ Det första huvudavsnittet är i sin tur uppdelat i fyra underavsnitt, varav det första avser litterära alster, det andra musikaliska kompositioner och det tredje konstverk.⁴⁰ Geografiska och liknande teckningar och avbildningar skyddas som konstverk även om de inte har ett konstnärligt ändamål.⁴¹ Sistnämnda förhållande måste betraktas som en logisk följd av att innehållet i rättigheterna fått dominera den rättsliga systematiken och därmed även uppdelningen av verkskategorierna.

Uppföranderätten har i den bayerska lagen gjorts till föremål för en särskild begränsning. Förutom att den, liksom den preussiska lagen, begränsar möjligheten att skydda verk efter utgivningen till dramatiska och *dramatiskt-musikaliska verk* till sådana för vilka denna rätt förbehållits, *begränsas även rättsskyddet uttryckligen till att endast avse sceniska uppföranden*.⁴² Den bayerska lagen överensstämmer i denna del med "Frankfurter Entwurf".⁴³ Vesque von Püttlingen, som varit ordförande i Frankfurter Kommission, hade uttalat sig för en sådan regelkonstruktion mot bakgrund av att den äldre rätten, trots 1857 års förbundsbeslut, i huvudsak inte ansågs skydda andra än utgivna verk. Bakgrunden här till var åsikten, att ändamålet med utgivningen av icke-dramatisk musik, (kamar-, konsert- och kyrkomusik) var att verket skulle kunna uppföras. Beträffande den dramatiska musiken däremot framstod det offentliga uppförandet som ett självständigt alternativ till utgivningen, varför det fanns anledning att tillskriva upphovsmannen båda.⁴⁴ Mot denna bakgrund framstår det inte som förvånande, att begränsningen, att det skall fråga om uppföranden "auf der Bühne" införs. Denna begränsning kommer emellertid att användas som ett sätt att beskriva uppföranderätten och därigenom indirekt avgränsa kategorin dramatiska verk. Den återfinns sedan i 1965 års västtyska lag, där istället uttrycket dramatiska verk utgått.⁴⁵

³⁹ Det första huvudavsnittet har rubriken "Verbot des Nachdruckes" och omfattar artiklarna 1-40. Det andra har rubriken "Verbot der Aufführung dramatischer, dramatisch-musikalischer und musikalischer Werke" och omfattar artiklarna 41-47. (Det tredje huvudavsnittet, art. 48-66, har rubriken "Allgemeine Bestimmungen, Zuständigkeit und Verfahren", och det fjärde, art. 67-71, "Einführungs- und Uebergangsbestimmungen".)

⁴⁰ De fyra underavsnitten till det första huvudavsnittet har rubrikerna: "Nachdruck literarischer Erzeugnisse" (Art. 1-20), "Nachdruck musikalischer Kompositionen" (Art. 21-25), "Nachdruck bei Werken der bildenden Kunst" (Art. 26-36), "Folgen des Nachdruckes und Verbreitung nachgedruckter Exemplare" (Art. 37-40).

⁴¹ Art. 36. (Under konstverk berörs i denna lag även fotografiska förfaranden, art. 28).

⁴² Art. 41, 2 st. Dessa begränsningar stadgas icke beträffande *utgivna verk*, varvid endast talas om uppföranden, utan tillägget "auf der Bühne" (på scenen). Vidare nämns här såväl dramatiska och dramatiskt-musikaliska som rent musikaliska verk som objekt för skyddet. Art. 41, 1 st.

⁴³ Frankfurter Entwurf § 43.

⁴⁴ Vesque von Püttlingen, s 61-62. (Jfr ovan not 38).

⁴⁵ I 1870 års lag fanns inte denna bestämmelse. Om användandet av den i doktrinen, se § 28 (§ 31). Om Kohlers invändning häremot, se § 29. Om utbytet av uttrycket dramatiska verk mot

I den bayerska lagen hade införts bestämmelser rörande rättsförhållandena mellan flera medupphovsmän till ett verk vid uppförandet av detsamma. I princip krävdes tillstånd av samtliga. Vid musikaliska respektive dramatiskt-musikaliska verk krävdes dock endast kompositörens tillstånd vid ett uppförande av helheten. Vid ett uppförande av ett drama, till vilket satts viss musik, gällde däremot grundregeln, det vill säga att kompositörens tillstånd krävdes om musiken var outgiven.^{45a}

Doktrin

De här beskrivna systematiska skillnaderna mellan å ena sidan Österrike och å den andra sidan Preussen och Bayern hade även visst genomslag i doktrinen. Så till exempel kategoriserar österrikarna Harum och Vesque von Püttlingen estetiskt syftande musikaliska kompositioner under begreppet konstverk,^{45b} medan preussaren Klostermann behandlar musikstycken under rubriken "Schriften" (skrifter) och bayraren Mandry slutligen för in musikaliska kompositioner under begreppet litterära verk.⁴⁶

Endast Vesque von Püttlingen och Mandry berörde frågan om ett eventuellt rättsskydd för koreografi.⁴⁷ Den förstnämnde tar upp frågan tämligen kortfattat. Bland annat skriver han följande

Vid tillkomsten av en balett måste förtjänsten hos författaren till librettot, koreografen som iscensätter den, och tonsättaren som levererar den oundgängliga musiken härtil, anses väga så jämnt att det sålunda torde antas att här, såvida inte något annat avtalats, föreligger en tredelad upphovsrätt, något som åtminstone borde gälla i praxis.⁴⁸

sceniska verk i 1901 års lag, se § 30. Om överförandet av bestämningen "scenisk" från "verk" till uppförande, se § 32.

^{45a} Art. 44. Denna regel stod likaledes i överensstämmelse med Frankfurter Entwurf, § 45.

^{45b} Harum, s 101, Vesque von Püttlingen, s III. Musikstycken, som är ägnade till inläring eller övning, hänför de däremot till litterära verk, Harum, s 101, Vesque von Püttlingen, s III.

⁴⁶ Klostermann, 1967, I, s 171-177, Mandry, s 196.

⁴⁷ I litteraturen från denna tid berörs oftast inte denna fråga. Detta gäller Harum (1857, Österrike), Klostermann 1967, I (Preussen, Även internationell rätt Jolly (1852, Förbundsbesluten), Wächter, 1857 (Österrike, Preussen, Bayern, Sachsen). (Att märka är härvid, att endast Klostermanns bok är utgiven efter 1860. Före denna tid diskuterades rättsskyddet för koreografi inte heller i Frankrike, se § 14 (not 2). Vesque von Püttlingens bok utkom 1864, det vill säga samma år som han i egenskap av ordförande i "Frankfurter Kommission" avgivit "Frankfurter Entwurf", jfr ovan. Mandrys bok utgavs 1867.)

⁴⁸ Vesque von Püttlingen, s 46. Baletter nämns även i protokollet över diskussionen om uppföranderätten i "Frankfurter Kommission", där von Püttlingen var ordförande. Någon närmare ställning till skyddets omfattning eller vem det tillkom togs här inte, utan det överlämnades till domstolarna att avgöra frågan utifrån konkreta fall. Mandry, s 308.

Hur Vesque von Püttlingen såg på skyddet för koreografens skapande framgår något mer precist genom följande uttalande, som han gör i samband med att han diskuterar ett eventuellt rättsskydd för arkitektur.

Inte heller för uppfinningar inom danskonsten (till exempel en ny kadrilj, en mimisk gruppering) erhålls något skydd mot imitation. Däremot måste teatrala föreställningar av koreografi (balett och pantomim) bedömas enligt de grundsatser som allmänt uppställts till skydd för dramatiska verk.⁴⁹

Här framgår tydligt att Vesque von Püttlingen avser, att skyddet skall omfatta själva iscensättningen av ett dramatiskt händelseförlopp och att han därför hänför det till teatrala genrer i stället för till själva rörelsekompositionen som sådan i dess abstrakta form.⁵⁰ Frågan, hur det koreografiska verket skulle närmare definieras, framstår ändå inte med full tydlighet.⁵¹ Den uppmärksammades dock i ett tidigt skede av Mandry, vilken i sin kommentar till den bayerska lagen upptog en principdiskussion av denna fråga.

Det var i samband med att Mandry tolkningsvis berörde vad som var att anse som dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk som han diskuterade balett. För det första jämförde han balettmästarens konst med skådespelarens och regissörens, för vilka inget skydd fanns stipulerat. Vidare menade han, att librettot endast angav situationer, liksom idéer, till balettmästaren och detta därför inte stod i något annat förhållande till själva baletten än grundtanken till ett litterärt arbete eller motivet till ett konstverk. Detta skulle enligt Mandry i sin tur diskvalificera baletten som musikaliskt-dramatiskt verk och få till följd, att även musiken fritt kunde uppföras, efter det att den utgivits i tryck.⁵²

Mandry torde således ha betraktat dansen som det dramatiska momentet i en balett, och då han icke ansåg att det dramatiska kunde härledas från librettot i texten, kunde balett som konstform inte räknas till de dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verken.

⁴⁹ Vesque von Püttlingen, s 5 not 1 (s 6) (Diskussionen rörande arkitektur avsåg själva byggnaden till skillnad från byggnadsritningen)

⁵⁰ Detta synsätt påminner i hög grad om det förslag till Bernunionens Berlinkonferens 1908, som lades från tysk sida och enligt vilket i konventionstexten skulle införas ett skydd för koreografiska verk och pantomimer begränsat till verk, vars dramtiska händelseförlopp fixerats i skrift. Å andra sidan påminner det om det italienska från 1886 såtillvida som skyddet av Vesque von Püttlingen klart knutits till koreografens arbete med iscensättningen av verket. Jfr § 23. (I detta sammanhang kan observeras den traditionellt kulturella anknytningen mellan Österrike och Italien. Jfr §§ 8, 10.)

⁵¹ Genom fallet "Cosmopolitana" hade denna definition klarlagts i Frankrike 1862. Jfr § 14.

⁵² Mandry, s 308 (Mandry anger här att Vesque von Püttlingen är av annan mening och hänvisar till hans ovan nämnda verk, s 5 not 1 och s 46.) (Om begränsningen i skyddet av musikaliska alster som icke var att hänföra till de dramatiskt-musikaliska enligt 1865 års bayerska lag. Se ovan.)

Vidare framstår de dramatiska verken genom detta resonemang som en underkategori till de litterära verken.⁵³

De tre systematiska bestämmningar, som här uppmärksammas för uppföranderättens del, nämligen dels själva begränsningen härav till dramatiska verk, bestämningen av uppföranden som sceniska och kategoriseringen av de dramatiska verken som litterära kommer att få ett avgörande inflytande på rättsskyddet för koreografi, där uppföranderätten framstår som den intressanta rättigheten. Vid denna tidpunkt framstår dock frågan om ett upphovsrättsligt skydd för koreografi i Tyskland som helt öppen.

⁵³ Jfr not 50.

§ 28 Utvecklingen under Nordtyska förbundet 1866-1871. 1870 års lag

Redan samma år som Preussen förklarat Tyska förbundet upplöst och inlett en väpnad konflikt med Österrike, avgick landet som segrare ur striden. Därvid lade man under sig flera tyska stater och bildade tillsammans med övriga norr om Main en förbundsstat, Nordtyska förbundet.

I och med upplösningen av det Tyska förbundet och bildandet av det Nordtyska förbundet inträdde frågan om att åstadkomma en enhetlig upphovsrättslagstiftning i Tyskland i en ny fas. Förbundsorfattningen 26.7.1867, Art 4, räknade skyddet för "geistiges Eigenthum" till föremålen för förbundslagstiftning.¹ Initiativet låg nu helt hos Preussen.

År 1868 förelades förbundsrådet från preussisk sida ett förslag till upphovsrättslag, huvudsakligen författat av en ensamutredare, Kühn.² Kühn hade i första hand använt "Börsenvereinsentwurf" men även "Frankfurter Entwurf" som förlaga till sitt arbete.³ Enligt dåtida doktrin uppvisade dessa förslag, i jämförelse med de enkla reglerna i den då i Preussen ännu gällande 1837 års lag, en regelteknisk utveckling i kasuistisk riktning.⁴ Förbundsrådet förelade Kühns förslag för utlåtande inför den i Berlin situerade "Börsenverein der deutschen Buchhändler", den konstnärliga och musikaliska sakkunnigföreningen för Preussen samt olika föreningar av författare, journalister, kostnärer och arkitekter. Dessutom underkastades förslaget en diskussion i ett utskott av "Börsenverein der deutschen Buchhändler" under tillkallande av juridiska rådgivare.⁵ Härefter uppdrog förbundsrådet åt Otto Dambach från Berlin att omarbета detta under hänsynstagande till de avgivna omdömena. Dambachs förslag ingavs 1869 till förbundsrådet och förelades i februari 1870 förbundets riksdag, för beslut.⁶ Enligt samtida doktrin hade häri undvikits en kasuistisk söndring av begreppen.⁷

¹ Allfeld, s 5. Dambach, 1871, s 3.

² Klostermann, 1871, s 1, Dambach, 1871, s 4. Prof. Kühn avled under arbetets gång. (Drucksachen des norddeutschen Bundesrathes Nr. 89 vom 30 November 1868).

³ Klostermann, 1871, s 1 och 4, Dambach, 1871, s 2. Det är inte möjligt att ur dessa källor med säkerhet utläsa huruvida det var Entwurf der Dreierkommission eller Börsenvereinsentwurf, som huvudsakligen användes. Dock kan konstateras att ett nordtyskt arbete valdes. Wächter, 1875 s 31-32 jämfört med s 29-30 tyder på att det var "Börsenvereinsentwurf".

⁴ Klostermann, 1871, s 4. Om dessa förslag, se § 27.

⁵ Klostermann, 1871, s 1, Dambach, 1871, s 4-5.

⁶ Klostermann, 1871, s 2, Dambach, 1871, s 5-6. (Drucksachen des norddeutschen Bundesrathes von 1869 Nr 115, 139, von 1870. Nr 7. Drucksachen des norddeutschen Reichstages von 1870 Nr 7.)

⁷ Klostermann, 1871, s 4.

Vid plenarsessionen angreps oväntat författarskyddets hela idé. Det be-tecknades som ett med den fria omsättningen oförenligt privilegium, vilket måste helt överges eller åtminstone inskränkas betydligt. Eftertryckslagstift-ningen framställdes som ett ensidigt gynnande av bokförlagen. Denna sades inte komma författarna till godo och var till nackdel för nationens allmänna intressen. Detta angrepp mötte hårt motstånd såväl i riksdagen som i den tyska pressen, och vid andra läsningen i mars 1870 antogs de bestämmelser i Dambachs utkast, vilka uttryckte principen om och omfånget av författar-skyddet, medan de övriga delarna remitterades till en kommission för bered-ning.⁸

Kommissionsberedningen resulterade i ett större antal ändringsförslag och vid plenum i riksdagen i maj 1870 framfördes nya genomgripande ändrings-förslag. Därvid beslutades särskilt, att utkastets femte avsnitt om verk av bildande konst skulle sammanföras med skyddet för fotografier till en fram-tida, särskild lag.⁹

Senare i maj antogs de resterande delarna definitivt i riksdag och för-bundsråd. Lagen promulgerades 11.6.1870 av förbundspresidiet och skulle enligt sin § 57 träda i kraft 1.1.1871.¹⁰

År 1870 hade krig utbrutit mellan Preussen och Frankrike. På Preussens sida fanns inte bara Nordtyska förbundet utan även de sydtyska staterna.¹¹ Under själva kriget anslöt sig de senare till Nordtyska förbundet. Genom dessa fördrag kom 1870 års lag att, tillsammans med övrig förbundslagstift-ning, från och med 1.1.1871 äga tillämpning även i Würtemberg, Baden och Hessen.¹² Den sålunda utvidgade statsbildningen kallades Tyska riket och bestod av 25 delstater, (dock ej Österrike).

I Bayern infördes inte förbundslagstiftningen, utan en framtida rikslag-stiftning avvaktades. Där fortsatte således 1865 års lag att gälla på upphovs-rättens område.¹³ När sedan författningen för Tyska riket i art. 4 förklarar

⁸ Klostermann, 1871, s 2, Dambach, 1871, s 6-7.

⁹ Klostermann, 1871, s 2-3, Dambach, 1871, s 7. (Drucksachen des norddeutschen Reichstages 1870 Nr. 132 /Kommissionsbericht/. Ett avsnitt om skydd för fotografier hade uttagits vid omar-betningen av Kühns utkast och förelagts riksdagen som ett särskilt utkast till lag mot obefogad efterbildning. Klostermann, 1871, s 2. Detta resulterade sedermera i lagarna 9, 10 och 11.1.1876 till skydd för bildande konst, fotografier och konsthantverk. Dernburg, 1897, s 938, not 2 (forts s 939).

¹⁰ Klostermann, 1871, s 3, Dambach, 1871, s 8. "Gesetz betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken vom 11. Juni 1870" publicerad i Bundesgesetzblatt, 1870, Nr. 19. s 339-353.

¹¹ Fransk-tyska kriget 1870-71 markerade en brytningspunkt för danskonsten i Frankrike, se §§ 10, 14.

¹² Klostermann, 1871, s 3. (Se ytterligare angående ikraftträdandet av 1870 års lag i Würtem-berg, Baden och Hessen hos Allfeld, s 5).

¹³ Klostermann, 1871, s 3. Om 1865 års bayerska lag, se § 28.

skyddet för "geistiges Eigenthum" för en under rikslagstiftningen liggande angelägenhet, trädde 1870 års lag i kraft i Bayern från och med 1.1.1872.¹⁴

1870 års lag

Rent allmänt kan om 1870 års lag sägas, att dess viktigaste funktion var, att härigenom formell rättsenhet uppnåddes i Tyskland på eftertryckslagstiftningens område. Trots att tidigare de viktigaste principerna på området fastställts likartat för hela Tyskland, genom ett antal förbundsbeslut, hade dessa principer utformats i nästan 30 olika lagar, vars bestämmelser många gånger avvek från varandra.¹⁵ Dessutom avgjordes genom lagen ett antal stridsfrågor på området, till exempel i vad mån det var tillåtet att – utan mekaniskt mångfaldigande – skriva av ett verk eller i vad mån undantag från skyddet skulle föreligga med hänsyn till offentlighetsprincipen och pressens lånepraxis.¹⁶ Tekniskt kan följande sägas om 1870 års lag. Den var uppdelad i fem huvudavsnitt. Det första avsnittet hade genom ett tryckfel kommit att få rubriken "Schriftstücke" i stället för "Schriftwerke", som emellertid används i själva lagtexten.¹⁷ Termen var ny. I 1837 års preussiska lag hade beteckningen "Schriften" använts och i förbundsbesluten "literarische Erzeugnisse". Avsikten med begreppet "Schriftwerk" var att beteckna, att upphovsrättsskyddet inskränkte sig till "originale Geistesproducte", något som tidigare inte haft en enhetlig bedömning.¹⁸ Förutom att konstverksrätten utmönstrats, är systematiken i 1870 års tyska lag nära nog identisk med den i 1837 års preussiska lag¹⁹

¹⁴ Allfeld, s 5, (Bayerische Gesetz Blatt 1870/71 Beilage s 110.)

¹⁵ Klostermann, 1871, s 5. Detta hade i sin tur lett till olikartad praxis. Nu blev dessutom den nyinrättade "Bundes-Oberhandelsgericht" i Leipzig gemensam sista instans i eftertrycksfrågor, § 32. Dambach, 1871, s 1-2, 7, 9. Jfr § 27.

¹⁶ Klostermann, 1871, s 4. 1870 års lag § 6 samt § 7 b och c.

¹⁷ Klostermann, 1871, s 11 not 18.

¹⁸ Klostermann, 1871, s 11-12 I Das geistige Eigenthum, 1867, s 140-177, diskuterar Klostermann ingående innebörden i denna begreppsproblematik. På s 155 utkristalliseras följande skyddskriterier för en skrift: "ein originales Geistesproduct" vilken "zur Mittheilung von Gedanken bestimmt ist sofern die Vierfältigung derselben ein vermögensrechtliches Interesse gewähren kann." Att skriftverkets "geistige Gehalt" på något sätt skulle vara avgörande för det upphovsrättsliga skyddet, bestrider han på det bestämdaste. Klostermann 1871, s 14. I 1846 års Österrikiska lag används begreppet "literarische Werke". I 1865 års bayerska lag används "literarische Erzeugnisse." (I såväl båda dessa som i 1837 års preussiska lag talas om dramatiska och musikaliska verk.) Jfr § 27.

¹⁹ Huvudavsnitten i 1870 års tyska lag har följande rubriker: I. "Schriftstücke" (hårom se ovan i texten) (§§ 1-42), II. "Geographische, topographische, naturwissenschaftliche, architektonische, technische und ähnliche Abbildungen (§§ 43-44), III. Musikalische Compositionen (§§ 45-49), IV. Oeffentliche Aufführung dramatischer, musikalischer oder dramatisch-musikalischer Werke (§§ 50-56), V. Allgemeine Bestimmungen (§§ 57-62). Angående 1837 års preussiska lag, se § 27.

Som framgår i föregående avsnitt skiljer sig systematiken i 1837 års preussiska lag väsentligt från den i 1846 års österrikiska lag, där det inledande avsnittet behandlar såväl samtliga objekt som samtliga rättigheter. Dess systematik har mera gemensamt med 1865 års bayerska lag. Den skiljer sig emellertid även från denna. I den preussiska lagen har skyddsobjekten till största delen varit avgörande för systematiken, medan i den bayerska även rättigheterna tillåts inverka.²⁰ Utmönstringen av konstverken ur den traditionella eftertryckslagstiftningen torde ha inneburit att systematiken i enlighet med objekten permanentades.

Beträffande uppföranderätten anknyts 1870 års lag till beslutet 1857 i Tyska förbundet. Dessutom kom en viss förstärkning av uppföranderätten till stånd, såtillvida som att uppföranderätten till dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk utsträcks till att gälla efter utgivningen i tryck, även utan förbehåll. Detta innebär att skillnaden mellan rent musikaliska och dramatiskt-musikaliska verk ändå måste upprätthållas.²¹ Någon begränsning till att *uppföranderätten* till sistnämnda kategori respektive de dramatiska verken skulle avse *endast sceniska uppföranden* infördes *inte* i lagtexten.²² Den linje, som 1865 års bayerska lag slagit in på, och som föreföll innebära en svagare uppföranderätt än den i 1857 års förbundsbeslut föreföll därmed bruten.^{23 24} Vid uppförande av musikaliska verk, till vilka en *text* hörde, inklusive de

²⁰ Att rättigheterna inverkat på systematiken i den bayerska lagen framgår dels genom att man som huvudavsnitt angivit bland annat förbudet mot eftertryck och förbudet mot uppförande, dels genom att man fört geografiska och dylika teckningar till konstverkskyddet även om syftet med dem inte var konstnärligt. Dessa alster var nämligen föremål för samma rättigheter som konstverken, dvs ensamrätt till eftertryck samt under vissa förutsättningar till efterbildning. 1865 års bayerska lag, art. 36. Jfr § 27. Detta sätt att systematisera kan utskiljas även beträffande 1965 års västtyska lag, se § 32.

²¹ Angående 1857 års beslut, se § 27.

²² Jfr § 27 (även not 45).

²³ Om den begränsning till sceniska uppföranden som i doktrinen ändå ansågs gälla, se nedan. Musikaliska verk skyddades enligt 1870 års lag mot offentliga uppföranden, så länge de inte offentliggjorts i tryck eller efter det att de offentliggjorts i tryck med förbehåll om uppföranderätten. Dramatiska eller dramatiskt-musikaliska verk skyddades mot offentliga uppföranden även efter ett offentliggörande i tryck, oavsett om uppföranderätten förbehållits eller ej (§ 50). Denna regelkonstruktion återfanns även i "Entwurf der Dreierkommission" och "Börsenvereinsentwurf". Det av Dambach författade och inför riksdagen av förbundsrådet i något bearbetad form, framlagda lagutkastet innehöll (i likhet med den bayerska lagen), att uppföranden av musikaliska verk, vilka ej var att betrakta som dramatiska, alltid skulle vara fria efter det att noterna utgivits i tryck. Motivet härtill var, att god sed i musikaliska affärsförhållanden fordrade detta, att det vore svårt att ordna konserter med modern musik om tillstånd krävdes och att det låg i kompositörens eget intresse, att musiken spreds genom offentliga uppföranden. I riksdagen menade man dock av billighetsskäl, att man inte borde förmäna kompositören ett eventuellt ekonomiskt utbyte av de offentliga uppförandena, och möjligheterna att förbehålla sig uppföranderätten i samband med utgivningen i tryck inskrevs därför i lagtexten. Dambach, 1871, s 235-236.

²⁴ Vidare hade skyddstiden satts lika lång som den för eftertryck. Klostermann, 1871, s 22-23. Enligt huvudregeln var skyddstiden lika lång för rätten till mångfaldigande som den till offentliga uppföranden i 1870 års lag, nämligen 30 år efter upphovsmannens död. §§ 8, 52.

dramatiskt-musikaliska verken, erfordras enligt lagen tillstånd endast av kompositören.²⁵

Doktrin

Redan samma år som 1870 års lag trädde i kraft utkom i Berlin tre kommentarer till densamma, nämligen en av Otto Dambach, en av Wilhelm Endemann och en av Rudolf Klostermann. Inte i någon av dessa kommentarer berörs danskonsten.²⁶ Det kan ändå vara av intresse att i anslutning till den ovan förda diskussionen om lagstiftningssystematiken studera verkskategoriseringen hos någon av dem.

Klostermann indelar de upphovsrättsligt skyddade alstren i två huvudkategorier, nämligen skrifterna och konstverken. Huruvida ett alster var att hänföra till den ena eller den andra kategorin skulle enligt honom avgöras med hänsyn till *dels* ändamålet med framställningen, *dels* medlen för densamma. De båda grupperna vetenskapliga och tekniska avbildningar, respektive musikaliska kompositioner, ansåg han stå mitt emellan de två huvudkategorierna.²⁷ De musikaliska kompositionerna, vilka enligt sitt ändamål tillhörde konstverken, räknades enligt Klostermann till skrifterna, emedan de framställdes medelst notskrift.²⁸ Detta kan jämföras med det i föregående avsnitt presenterade sätt på vilket österrikarna Harum och Vesque von Püttlingen kategoriserat de estetiskt syftande musikaliska kompositionerna. De kategoriserade dessa slags alster som konstverk helt i enlighet med deras estetiska syfte, något som lät sig göra till följd av den österrikiska lagens allmänt hållna upphovsrättsliga huvudregel.²⁹ Bayraren Mandry, däremot, kategoriserade dem som litterära verk, något som torde ha betingats av den rättsliga syste-

²⁵ 1870 års lag, § 51. Detta gällde dock icke vid utgivning av verket i tryck, § 48. "Als Nachdruck ist nicht auzusehen: die Benutzung eines bereits veröffentlichten Schriftwerkes als Text zu musikalischen Kompositionen, sofern der Text in Verbindung mit der Komposition abgedruckt wird. Ausgenommen sind solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Komposition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern oder Oratorien. Texte dieser Art dürfen nur unter Genehmigung ihres Urhebers mit den musikalischen Kompositionen zusammen abgedruckt werden. Zum Abdruck des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger erforderlich".

²⁶ Dambach, 1871, Endemann, 1871 och Klostermann, 1871 (-ansluter till Klostermann, 1867).

²⁷ Klostermann, 1871, s 10, (1867, s 140).

²⁸ Klostermann, 1871, s 10-11. I doktrinen hade visserligen framlagts synpunkten, att i notskrift ännu inte fixerade kompositioner – i likhet med vissa muntliga föredrag – var skyddade. Endemann, 1871, s 72 (senare även Wächter 1875, s 295). (Skyddet avsåg emellertid i första hand eftertryck, varför denna synpunkt i och för sig inte behövde påverka objektskategoriseringen. Uppföranderätten måste fortfarande betraktas som något subsidiärt i förhållande till rätten att mångfaldiga verket. Upphovsrätten till de dramatiska och musikaliska verken betecknades i doktrinen som dubbel, det vill säga dels rätten till mångfaldigande, dels rätten till offentligt uppförande, vilka kunde avyttras separat. Klostermann, 1871, s 21-22. Jfr § 27.)

²⁹ 1846 års österrikiska lag, § 2. Jfr § 27.

matik som 1865 års bayerska lag uppvisade.³⁰ Även Klostermanns sätt att kategorisera torde i hög grad ha betingats av den rättsliga systematiken. Den preussiska lagen använde uttrycket skriftverk i stället för litterära verk. Uppföranderätten hade här inte som i den bayerska lagen förts fram som en huvudkategori i paritet med rätten till mångfaldigande. Dessa faktorer kan ha varit avgörande för Klostermanns sätt att hänvisa till medlet för framställandet som ett komplement till syftet med verket, när det gällde att kategorisera detta.³¹

Sammanfattningsvis kan således sägas, att österrikarna Harum och Vesque von Püttlingen kategoriserade de skyddade alstren i enlighet med deras syfte, medan bayraren Mandry kategoriserade dem med hänsyn tagen till de rättigheter, som de var föremål för. Preussaren Klostermann, slutligen, kategoriserade verken med hänsyn dels till syftet, dels till de medel som använts för framställningen av dem. Systematiseringen var betingad av uppbyggnaden av vars och ens nationella lag. 1870 års tyska lag sammanföll i detta avseende med den preussiska lagen.

Vidare talar Klostermann om de "dramatiska skriftverken" respektive de "dramatiskt-musikaliska verken". De sistnämnda betecknar han som en underart av de musikaliska verken. Klostermann betecknade dessa som sådana verk, där texten framstod som en bisak.³² Detta stämmer med lagregeln att vid ett dramatiskt skriftverk det var diktaren, medan det vid ett dramatiskt-musikaliskt verk var kompositören ensam, som skulle ge sitt tillstånd till ett offentligt uppförande.³³

Vad som särskilt utmärkte de dramatiska verken berörde Klostermann inte närmare i "Das Urheberrecht", 1871. I "Das geistige Eigenthum", 1867, betecknar han emellertid ett rättsstridigt offentligt uppförande som en kränkning av scenisk egendom eller äganderätt, "Bühneneigenthum", till skillnad från olovligt eftertryck, som utgjorde en kränkning av "Schrift-eigenthum".³⁴ Inte heller i Dambachs och Endemanns kommentarer gjordes en sådan kategorisering. Detta kan synas märkligt, då de dramatiska verken var de enda skriftverk, till vilka uppföranderätt förelåg och de dramatiskt-musikaliska verken hade utkristalliserats just därför att till dessa förelåg en i jämförelse med de rent musikaliska verken starkare uppföranderätt. I stället diskuterar man emellertid innebörden av begreppet uppförande "Auf-

³⁰ Jfr § 27.

³¹ Se 1865 års bayerska lag. Jfr § 27.

³² Klostermann, 1871, s 11. I enlighet med hans ovan presenterade systematik är även de att hänföras till huvudkategorin skrifter. Hur denna gräns skulle dras mer konkret sett diskuterades med tämligen stor enighet i doktrinen, Vesque von Püttlingen s 42, 46 (jfr dock även s 61-62), Mandry s 317, Dambach, 1871, s 239-240, Endemann, 1871, s 81-82.

³³ 1870 års lag, § 51.

³⁴ Klostermann, 1867, I, s 402.

führung” utifrån ändamålssynpunkter för denna kategoris del.³⁵ Här krävdes således en framställning med *delade roller* och med *sceniskt agerande*. För de rent musikaliska verkens del däremot stod begreppet för varje slag av musikalisk framställning. Däremot krävdes inte kostymer eller annan rekvisita.³⁶ Dessa synpunkter, vilka ej gick att utläsa direkt ur lagen, var dock inte nya. De återfanns uttryckligen i den bayerska lagen.³⁷ De innebar emellertid en väsentlig begränsning i uppföranderätten. Även vid ett musikaliskt-dramatiskt verk måste således kompositören förbehålla sig rätten till uppförande vid utgivning i tryck, om han inte ville att musiken skulle få användas fritt i konsertsammanhang. Indirekt avgränsades kategorin dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk genom nämnda krav. Endast de slags verk, som motsvarade kraven för uppföranderätt kunde bli föremål för skydd.³⁸

Sammanfattningsvis kan konstateras, att 1870 års lag endast innebar en mindre förstärkning av uppföranderätten och att den fortfarande framstod som tämligen outvecklad, något som även avspeglades i den då aktuella doktrinen. Frågan om ett upphovsrättsligt skydd för koreografi erhöll således ingen lösning i 1870 års lag.

³⁵ Dambach, 1871, s 244-250, Endemann, 1871, s 78-81. Klostermann, 1867,I, s 404-405. Möjligt var det detta sätt att behandla de dramatiska och dramatiskt-musikaliska verken, som gjorde att man över huvud taget inte kom att beröra danskonst.

³⁶ Dambach, 1871, s 244 (även not 3). Denna bestämning hade Dambach hämtat ur Frankfurter Protokolle s 176, där man finner motiven till Frankfurter Entwurf. Se vidare i § 27 under rubriken 1865 års bayerska lag.

³⁷ 1865 års bayerska lag, art 41. Jfr § 27.

³⁸ Denna metod att låta rättigheten avgränsa verkskategorin fullföljs ända in i modern tid. Den ursprungliga motiveringen härtill kan ha varit den tidigare rättspolitiska aspekten, att uppföranderätten till ett verk, som författats för scenen, borde kunna förbehållas författaren även efter utgivningen. Se härom § 27.

§ 29 Debatten i doktrinen efter 1871

Från och med mitten av 1870-talet och fram till införandet av 1901 års tyska upphovsrättslag utspann sig en debatt i doktrinen om i vad mån balett skulle anses omfattat av uppföranderätten i 1870 års lag.¹ Som utgångspunkt hade den till att börja med de ovan av Vesque von Püttlingen och Mandry gjorda uttalandena samt uppföranderätten i 1870 års lag.² Efter mitten av 1880-talet underblåstes en av de propåer, som gjorts från Italiens sida om införandet av ett rättsskydd för koreografi på det internationella planet samt av en rättstvist angående uppförandet av en pantomim.³

År 1876 uttalade sig Klostermann i frågan, i samband med att han behandlade uppföranderätten till dramatiskt-musikaliska verk. I likhet med Mandry ansåg han balettlibrettet vara en text, som saknade dramatisk karaktär, varför balett inte kunde räknas till de dramatiskt-musikaliska verken.⁴ Detta innebär i sin tur, att kompositören till musiken enligt regelkonstruktionen i 1870 års lag måste förbehålla sig uppföranderätten till musiken vid en utgivning härav för att denna rätt skulle fortfa ra att gälla.⁵ Övriga delar av baletten föll däremot enligt detta resonemang utanför uppföranderätten.

År 1880 publicerade Joseph Kohler "Das Autorrecht" i Ihering's Jahrbuch. Nämda verk utgör en teoretiskt sett mycket ingående studie av författarrätten.⁶ Häri karaktäriserar han föremålet för denna rätt i första hand som en konstnärligt språklig formgivning av tankar, en idéförmedling genom ordet.⁷ Vidare räknar han hit bildmässiga förmedlingar av tankar och föreställningar.⁸ Till sistnämnda kategori räknar han avbildningar av olika slag, plastiska framställningar samt återgivning av föreställningar genom rörelser.⁹

Kohler skiljer mellan tre slag av rörelser. För det första nämner han sådana, som återger bokstäver och ord. Dessa betecknar han som en språklig framställning, något som torde medföra att de skulle kunna räknas till den ovan förstnämnda kategorin skyddade alster. Vidare beskriver han rörelser, som omedelbart uttrycker en känsla eller betecknar en handling och som bildmässigt förmedlar tankar och föreställningar. Dessa räknar han till den

¹ Om 1901 års lag, se nedan § 30. Om uppföranderätten i 1870-års lag (§ 50), se ovan § 28.

² Om Vesque von Püttlingen och Mandry, se ovan § 27.

³ Om de internationella diskussionerna, se ovan, § 23. Om rättstvisten avseende pantomimen "Die lustigen Heidelberger", se här nedan.

⁴ Klostermann, 1876, s 66-67. Klostermann åberopar Mandry i en not (ibid. s 67 not 1), varvid han även anför, att Vesque von Püttlingen är av annan mening.

⁵ Ibid. 1870 års lag, § 50. Se även §§ 27-28.

⁶ Kohler, 1880.

⁷ Ibid. s 294-295, 311.

⁸ Ibid. s 311.

⁹ Ibid. s 311-315.

sistnämnda kategorin. Slutligen nämner han rörelser som enbart är lyriska, dvs de kan vara estetiskt betydande, men de förmedlar inte tankar och föreställningar. Dessa anser han falla utanför rättsskyddet.¹⁰

Till de slag av rörelser, som är skyddade till följd av att de är det omedelbara uttrycket för en känsla eller beteckningen för en handling, räknar Kohler pantomim samt sådan balett, som innehåller en dramatisk handling. Dessa anser han därmed falla under författarskyddet. Som exempel på ett sådant riktigt erkännande av författarskydd för dramatisk balett nämner han det franska rättsfallet "La Vengeance de Djelma l'Indienne." I en not härtil anger han, att rättsskydd tillika tillerkänts baletten "Cosmopolitana", men att han inte känner till huruvida densamma är av dramatisk karaktär eller inte.¹¹ Med hänsyn till att i fallet "Cosmopolitana" rättsligt skydd gavs åt en originell kombination av olika nationaldanser, är det osannolikt, att Kohler skulle ha ansett denna dans åtnjuta skydd. Han beskriver nämligen den dansform, som han anser falla utanför rättsskyddet på följande sätt.

En lyrisk (icke dramatisk) dansform är emellertid inte föremål för författarrätt, ty lyrisk dans är inte någon form av individuellt tankeuttryck utan en allmän "rytmus", en konstnärlig "gestus", som framställer en psykisk karaktär snarare än något enskilt själsförlopp. På samma sätt som även estetiskt betydande danser inte varit någon enskilds påfund, utan är yttringar av ett helt folks konstnärliga behov av gestaltning, tillhör de inte den enskildes psykologi, utan folkpsykologin, från den polska mazurkan och den ungerska csárdásen till den italienska tarantellan samt den spanska boleron och fandangon.¹²

Som exempel på alster, som skulle vara skyddade, nämner Kohler även pantomimen och pyrrhichen från romartiden samt renässansens moresk, vilken han definierar som dansad pantomim eller vad man "idag kallar balett."¹³

I samband med att Kohler behandlar uppföranderätten beskriver han även vad han avser med ett dramatiskt verk. Sådana verk är enligt honom alla de, hos vilka en verkligt fortskridande handling äger rum till följd av flera samverkande roller. I en not tillägger han därvid att de flesta rollerna, liksom i de gamla pantomimerna, kan spelas av en och samma person.¹⁴

¹⁰ Ibid. s 315-317.

¹¹ Ibid. s 315, (not 1). Om nämnda rättsfall, se Kap III, särskilt § 14.

¹² Ibid. s 316-317. (Egen översättning) Jfr § 14. Som exempel på oskyddade alster nämner Kohler även ett amerikanskt rättsfall om ett förment drama, vilket i själva verket endast syftar till att exponera kvinnor och inte, vilket författarskyddet kräver, uttrycker några tankar eller känslor.

¹³ Ibid. s 316. Jfr §§ 4 och 6.

¹⁴ Kohler, 1880, s 365-366 samt s 366 not 1.

¹⁵ Se härom i §§ 16 och 20. Likaledes har i föregående avsnitt konstaterats, att det var det tyska synsättet, som påverkade regelkonstruktionen i Bernkonventionen i detta avseende, men att det inte var svårt för fransmännen till följd av deras ovan i texten nämnda synsätt att anpassa sig härtill. Se § 23.

Kohlers sätt att avgränsa rättsskyddet för dans- respektive rörelsekonst medför att detsamma kommer att utfalla olika, beroende på i vilka genrer den ingår. Som konstaterats i föregående kapitel har en liknande tendens att knyta rättsskyddet till genrer även vunnit insteg i Frankrike. Här var det emellertid de specifika rättsförhållandena kring det komplexa sceniska verket, som var orsaken till detta.¹⁵ Sammanfattningsvis kan således konstateras, att Kohler ger uttryck för den åsikten, att rörelsekonst som förmedlar ett händelseförlopp är föremål för full upphovsrätt.

Vidare vänder sig Kohler mot den i föregående avsnitt redovisade förhärskande åsikten i doktrinen, att uppföranderätten till dramatiska respektive dramatiskt musikaliska verk skulle vara begränsad enbart till sceniska uppföranden. Han menar att 1870 års lag inte ger något stöd för en sådan uppfattning. Han hävdar istället, att så snart ett verk är att betrakta som dramatiskt respektive dramatiskt-musikaliskt är det skyddat mot olika slag av uppföranden.¹⁶ Bakgrunden till regeln synes ha varit, att uppföranderätt till utgivna verk från början inte fanns i tysk rätt och att ett införande härav motiverades med att beträffande verk, som skrivits för teatern, det sceniska uppförandet, var ett reellt ekonomiskt alternativ till mångfaldigandet och därför borde förbli hos upphovsmannen.¹⁷

Mot Kohlers uppfattning, att baletter och pantomimer skulle vara att betrakta som dramatiska verk, vänder sig Endemann i sin två år senare utgivna "Handbuch des deutschen Handels-, See-, und Wechselrechts". Under avsnittet om upphovsrätt häri står att det är av Klostermann.¹⁸ Gentemot Kohlers ovan återgivna resonemang anför följande.

Frågan om det dramatiskt-musikaliska verkets omfång är tvistig i vad den avser baletter, fantasmagorier och liknande. Baletten är otvivelaktigt skyddad som musikaliskt verk mot obefogat uppförande, däremot inte som dramatiskt verk, ty pantomimen är inget drama. Kohler (s 187) anför för sin motsatta uppfattning den vanliga mängden litterära belägg för balettens konstnärliga betydelse, alltifrån Apulejus "Metamorfoser" till ett avgörande av Circuit Court i Kalifornien. Av allt detta följer ändå inte, att pantomimen någonsin skulle ha räknats till dramerna. Lika lite vederläggs min befogade uppfattning genom de av Kohler anförda franska och engelska rättsfallen, eftersom

¹⁶ Kohler, 1880, s 364-365. Även s 364, not 1 (forts s 365). I denna jämför Kohler med den danska författarlagen från 1857 enligt vilken det uttryckligen är tillåtet att framställa dramatiska stycken utan scenisk utstyrelse (§ 17). Se härom, § 37. En sådan bestämning av uppföranderätten kommer emellertid att bli avgörande för rättsskyddet för danskonst i 1965 års lag. Uttrycket sceniskt har dock då en annorlunda innebörd. Jfr § 32. Slutligen ger han uttryck för den åsikten, att det förbehåll, som måste göras för att behålla uppföranderätten till rent musikaliska fall efter utgivningen, borde utgå. Kohler, 1880, s 368-369. Här jämför Kohler med fransk rätt, där sedan länge varjehanda musikaliska verk utan vidare omfattades av uppföranderätten, Jfr § 14.

¹⁷ Jfr § 27.

¹⁸ Endemann, 1882, s 260. Den tyska doktrinen refererar regelmässigt de häri framförda åsikterna som Endemanns, varför detta görs även här. Om Klostermanns uppfattning i den här diskuterade frågan, se ovan.

balettens skyddsberättigande i vad den avser ett offentligt uppförande av den musikaliska kompositionen står utom all fråga.¹⁹

Endemann utgår således från att de av Kohler anförda rättsfallen lika gärna kan ha avsett enbart den musikaliska delen av baletterna. Han synes dock inte ha ägnat den så noggrant studium. Det av Kohler anförda kaliforniska rättsfallet var i själva verket ett exempel på, när balett *inte* kunde anses skyddad.²⁰ Det av Kohler åberopade franska rättsfallet "La Vengeance de Djelma l'Indienne" rörde däremot just en balett-pantomim.²¹

Endemanns synsätt är präglad av den tyska tämligen restriktiva synen på uppföranderätten, som dominerade under 1800-talet. Rent allmänt kan sägas härom följande. Rent musikaliska verk måste förbehållas uppföranderätt vid utgivningen. Detta var däremot inte nödvändigt vid dramatiskt-musikaliska verk, något som kan ha accentuerat gränsdragningen beträffande vad som var att betrakta som drama. Den i doktrinen utbredda, men av Kohler kristiserade uppfattningen att uppföranderätten till dramer endast avsåg sceniska uppföranden med skilda roller kan även ha verkat inskränkande på synsättet beträffande vad som skulle betraktas som dramatiska verk.²² Kohlers uppfattning däremot får betraktas som mera fri och därmed öppen för ett vidare rättsskydd.

År 1886, dvs efter det att nämnda fråga varit föremål för en internationell debatt, blev den även föremål för diskussion och beslut i "Der Königlich Preussische litterarische Sachverständigen-Verein".²³ Anledningen var en tvist mellan hovbalettmästaren S. och cirkusdirektörerna C. och A. vilken hade följande bakgrund.

S. hade författat en pantomim "Die lustigen Heidelberger" och sedan överlåtit uppföranderätten till cirkusdirektören Renz, vilken låtit uppföra densamma på sin cirkus i Berlin. S. hävdade att C. och A., vilka tillsammans ägde en cirkus, vid flera tillfällen låtit uppföra nämnda pantomim utan tillstånd. De obehöriga uppförandena hade ägt rum i två städer. Vid uppförandena i en av dessa hade titeln ändrats till "Flotte Burschen". C., som ensam ansvarade för driften av dennes och A's gemensamma cirkus, vitsordade att de av S. påstådda uppförandena ägt rum. Han bestred emellertid att dessa skulle vara obehöriga, i första hand till följd av att pantomim över huvud inte var något dramatiskt verk och därför inte heller var skyddad mot otillåtna uppföranden. I andra

¹⁹ Endemann, 1882, s 260. (Egen översättning) Se ovan not 12.

²⁰ Jfr ovan, not 12.

²¹ Jfr § 14.

²² Jfr §§ 27-28.

²³ Om den internationella debatten i frågan, se § 23. "Der Königlich Preussische litterarische Sachverständigen-Verein" hade tillkommit i samband med införandet av 1837 års preussiska lag. I samband med att den verkat i 50 år (1888) sammanställde Dambach ett urval av dess utlåtanden "Gutachten" avseende 1870-års tyska lag. Denna sammanställning utgavs dock första 1891. Dambach, 50 Gutachten, Vorwort.

hand hävdade C, att han vidtagit så stora ändringar i pantomimen ifråga, att hans uppföranden kommit att helt avvika från den av S. författade textboken.²⁴

Åklagarmyndigheten avslag denna framställan med motiveringen, att den omtvistade pantomimen inte var ett skyddsberättigat verk.²⁵

Mot detta beslut anfördes besvär. Överåklagarämbetet begärde utlåtande av den kungliga musikaliska sakkunnigföreningen. I sitt 12.8.1885 avgivna utlåtande (Gutachten), uttalar densamma, att "Die lustigen Heidelberger" inte kunde betraktas som ett musikaliskt eller dramatiskt musikaliskt verk samt att frågan, om det var att betrakta som ett dramatiskt verk skulle avgöras av den litterära sakkunnigföreningen.²⁶ I utlåtandet härifrån sägs, att frågan huruvida pantomim, var till även den moderna baletten – i den mån den betraktas som lösgjord från musiken – är av principiell natur. Det påpekas, att den såvitt är känt, aldrig har varit föremål för domstolsprövning i Tyskland.²⁷

En minoritet av de sakkunniga ansåg att kategorin dramatiska verk är inskränkt till verk uttryckta i ord. Detta skulle vara en följd av att lagen förutsätter, att dramatiska verk även skall kunna tryckas och översättas. Pantomim och balett skulle därmed falla utanför rättsskyddet.²⁸

²⁴ Dambach, 50 Gutachten, Nr 25, s 174-175. (Egen sammanfattande översättning.)

²⁵ Ibid. s 175.

²⁶ Ibid. s 175-176. Det kan vara av intresse, att här göra en kort utviking och jämföra denna gränsdragning med motsvarande rättsförhållanden i Frankrike. Som redan konstaterats ovan innebar konstruktionen med dramatiskt-musikaliska verk i tysk rätt, dels att rättsskyddet för musikens del inte behövde förbehållas vid utgivningen för att fortsätta att gälla, åtminstone mot sceniska uppföranden, dels att kompositören ensam kunde bevilja uppföranderätt till helhetsverket. I Frankrike, däremot, erhöles inget förbehåll för skydd mot uppföranden av musik, oavsett om den hörde till ett dramatiskt-musikaliskt verk eller ej. Sammansättningen i ett helhetsverk hade här betydelse endast för att avgöra rättsfrågor medupphovsmännen emellan. Detta rättsliga beorendeförhållande hade ett annorlunda innehåll än det nyss nämnda tyska. Det skilde sig emellertid även, när det gällde att fastställa detsamma. Medan man i Tyskland sökte sig fram via en tolkning av begreppen dramatiska respektive dramatiskt-musikaliska verk, utgick man i Frankrike direkt från de skilda genrerna för att avgöra beorendeförhållandet medupphovsmännen emellan. På så sätt utvecklades ett tämligen sofistikerat system härför. I Frankrike kom pantomimen att framstå, som ett verk, där förhållandet till musiken inte medförde något beroende mellan kompositören och skaparen av övriga däri ingående element. I detta avseende liknar rättsutvecklingen i de båda länderna således varandra. I Frankrike kom däremot det motsatta förhållandet att gälla beträffande balett. Den tyska utgångspunkten medförde emellertid, att pantomim och balett behandlades på samma sätt. De tyska juristerna vid denna tid hänförde såväl pantomim som balett till antingen den dramatiska eller den dramatiskt-musikaliska kategorin, i detta fall således till den förstnämnda. Avslutningsvis skall här endast nämnas, att medan i fransk rätt – om än med ett annorlunda innehåll – ett rättsligt beorendeförhållande emellan medupphovsmän till ett sceniskt helhetsverk bibehållits, så utgick ovannämnda regler ur tysk rätt. Jfr §§ 14, 16, 28 och 32.

²⁷ Dambach, 50 Gutachten, Nr 25, s 178-179. Vidare nämns de olikartade uppfattningar som dittills kommit till uttryck i den tyska doktrinen, nämligen Mandrys, Klostermanns, Vesque von Püttingens och Kohlers. En sådan rekapitulering av de skilda åsikterna görs sedan av flera av de i debatten deltagande författarna.

²⁸ Ibid. (Här åberopas 50 §, st 2 och 3 i 1870-års lag.)

Majoriteten bestred denna åsikt. Reglerna om skydd för tryckning och översättning av dramatiska verk avsåg endast att skydda dem mot vissa eventualiteter beträffande dessa verk, varför reglerna enligt majoriteten inte kunde uppfattas som en begränsning av rättsskyddet.²⁹

Minoriteten invände även, att eftersom såväl libretto som musik var skyddade enligt lagen, fanns det inget objekt för dramatisk uppföranderätt, emedan avsikten med lagen omöjligen kunde ha varit att skydda danserna, poserna, kårdansarnas tablåer och liknande.³⁰ Mot detta invände majoriteten följande.

Det handlar inte om skydd för librettot mot eftertryck utan om skydd mot offentligt uppförande. Detta var det objekt, som lagen skulle ha att skydda och för vilket likaväl ett krav på skydd skulle kunna komma ifråga, liksom för ett offentligt uppförande av en tragedi eller ett skådespel.³¹

I samband med den principiella diskussionen inställde sig således såväl frågan, vilka kriterier, som kom i fråga när det gällde avgränsningen avseende vilka slags alster, som kunde komma i fråga för rättsskydd, som frågan hur verket närmare skulle definieras, vilken i sin tur avgör vem som är att betrakta som upphovsman. Utlåtandet avslutas med att majoriteten motiverar sitt ställningstagande utförligt på båda punkterna. I den första frågan utgår man från klassiska estetiska principer för bestämningen av vad som är att avse med ett drama. I huvudsak anförs följande på denna punkt.

Dramat är en litterär genre, som svarar mot vissa estetiska lagar. Som dramatiskt verk i lagens mening måste, förutom de alster som kan betraktas som dramer i egentlig mening, även räknas sådana som inte uppvisar samtliga de för dramat väsentliga egenskaperna. En egenskap, som alltid bör krävas, är att verket syftar till att framställa tänkta händelser som levande handlingar genom förmedling av skådespelare.³²

Denna bestämning stred i och för sig inte mot den i doktrinen härskande meningen att rättsskyddet endast avsåg uppföranden med fördelade roller. Den var dock inte identisk härmed. Den kan även tolkas i enlighet med Kohlers ovannämnda tanke, att skyddet borde avse varjehanda slag av uppföranden. Placeras bestämningen vid uppförandet blir den avgörande även för avgränsningen av verkskategorin, men inte omvänt. Här har sistnämnda möjlighet använts. Den förstnämnda möjligheten är emellertid den dominerande även framdeles. Spår av att Kohler skulle ha influerat sakkunnigutlåtandet framgår av följande fortsatta framställning.

²⁹ Dambach, 50 Gutachten, Nr 25, s 179-180.

³⁰ Ibid. s 180.

³¹ Ibid. (Egen översättning). "Denn es handle sich nicht um Schutz des Librettos gegen Nachdruck, sondern um den Schutz gegen eine öffentliche Aufführung. Dies sei das Objekt, welches das Gesetz zu schützen habe und für welches ebenso gut ein Bedürfnis des Schutzes in Frage kommen könne, wie für die öffentliche Aufführung einer Tragödie oder eines Schauspieles."

³² Ibid. s 180-181.

Den handling, som därvid tilldrag sig, kan antingen framställas via det talade ordet eller via det sjungna ordet men slutligen även via gester och dans. Användandet av sistnämnda framställningsmedel har utvecklats tillsammans med danskonst och orkestik. Hit hör de redan hos romarna kända pantomimerna, i vilka den framställande konstnären i användandet av mimik inte var hindrad av bruket av masker, vidare den av romarna från grekerna övertagna pyrrichen, ursprungligen hos de senare vapendanser, hos de förstnämnda emellertid danser, vilka kunde ges ett dramatiskt innehåll, och av vilka ännu idag den av Apulejus beskrivna mytologiska pyrrichen: "Paris dom" är känd,³³ vidare i nyare och i vår tid pantomimen och baletten, som utvecklats alltsedan Noverres bemödanden att genom sin "lettres sur la danse et sur les ballets, Lyon 1760," lösgöra baletten från operan och höja den till dramatisk självständighet. Dessa baletter och pantomimer förete en sådan släktskap med dramat i egentlig mening, att det till och med vore berättigat, att här liksom i dramat skilja mellan generna tragedi, skådespel och komedi.³⁴ Skulle man vara benägen att endast tillerkänna dramat i egentlig bemärkelse uppföranderätt, skulle många produktioner såsom enaktare, farsor m m falla utanför rättsskyddet. Att endast anvisa rättsskydd för sådana som inte använder ord framstår som godtyckligt.³⁵

Härefter diskuteras identifieringen av själva objektet. Detta sker i polemik mot Mandrys invändningar, att pantomim och balett inte kan skyddas av lagen å ena sidan till följd av att balettmästarens konst, lika lite som skådespelarens eller skådespelarregissörens kan vara föremål för skydd, samt å andra sidan till följd av att balettlibrettot endast utgör en skiss utan dramatisk karaktär. Sistnämnda åsikt tillskrevs även en viss minoritet i sakkunnigföreningen. Det principiellt oriktiga i detta senare resonemang påpekas helt enkelt på så sätt att det är fullt möjligt att ett balettlibretto är mer omfattande än en skiss, att det mycket väl kan innehålla det som balettmästaren har att föreskriva dansarna i och för framställandet av de enskilda scenerna. Av detta skäl avfärdas den generella giltigheten hos invändningen.³⁶

Den av Mandry anförda åsikten, att balettmästarens, likaväl som skådespelarens konst inte omfattades av rättsskyddet, bekräftas i utlåtandet. Därför framställs som objekt för rättsskyddet ett alster som kan identifieras mitt emellan ett skissartat libretto och ett artistiskt uppförande. Skyddet sägs där-

³³ Här hänvisas i en not till Friedländers framställning om romarna. Se härom samt om de romerska pantomimikernas framställningssätt och bruk av masker i § 4. (Orkestik är den grekiska benämningen på danskonst som närmast betecknar dansen på deras religiösa fester. Om pyrrichen, se § 4.)

³⁴ Här skall observeras den annorlunda uppkomna genreindelningen i Frankrike. Se härom t ex §§ 7, 8, 16 och 18. Den här ovan avsedda svarar närmast mot det klassiska dramas genrer. Jfr § 3.

³⁵ Dambach, 50 Gutachten, Nr 125, s 181-183. (Egen sammanfattande översättning). Man bör dock observera, att t ex Klostermann generellt använde själva medlet för framställningen som ett sätt att kategorisera verken. Jfr § 28.

³⁶ Dambach, 50 Gutachten, Nr 125, s 183-184. Om Mandrys inställning, se även ovan § 27. (Här kan påpekas, att i Frankrike upphovsmannen till ett balettlibretto tidigt ansågs ha uppföranderätt. Jfr § 14.)

vid tillkomma den som presterat detta arbete, oavsett om det är librettoförfattaren eller balettmästaren. Detta preciseras på följande sätt.

Emellertid ligger dessutom mellan librettots situationer och balettmästarens konst, dvs konsten att bringa vissa handlingar, förnimmelser och känslor till uttryck medelst mimik och dans, ytterligare ett tredje moment som mellanled, vilket inte får lämnas obeaktat. Lika lite som skådespelaren kan uppföra ett skådespel, som endast består av utkast till de enskilda scenerna, ett så kallat situationsdrama, lika lite är balettmästaren eller dansarna vid ett baletlibretto, som endast anger situationer, i stånd att genom sin konst, dvs den mimiska och danskonsten, ange det som varje enskild person skall göra, vilka förnimmelser och känslor de skall uttrycka. Endast *hur* detta uttryck görs och den därvid använda tekniken faller inom området för deras konst, *vad* som uttrycks hör till området för poetiskt skapande.³⁷

Detta mellanled preciseras som ett utförligare utarbetande av de enskilda scenerna genom dialoger och monologer.

Detta uttalande återger, om inte helt tydligt så ändå tämligen väl, vad man tänker sig vara skyddat i en pantomim eller en balett. I första hand är det fråga om det dramatiska innehåll, som är avsett att uttryckas på scenen. Vidare gäller det att avgränsa detta innehåll mot skådespelarmässiga prestationer, dvs sådana som endast rör själva utförandet av innehållet på scenen. Härvid skiljs i utlåtandet mellan å ena sidan ytterligare preciseringar av *vad* som skall förekomma på scenen för att möjliggöra en framställning av dramats innehåll respektive å den andra *hur* denna framställning skall ske. Det är inte helt lätt att se hur denna gräns tänks dragen. Tanken går närmast till att skyddet skulle omfatta balettmästarens manuskript i den mån det rör vad man skulle kunna kalla en utfyllande tolkning av librettot snarare än hans stegkomposition i sin abstrakta form.³⁸ Detta intryck förstärks, när i ut-

³⁷ Dambach, 50 Gutachten, Nr 125, s 184. (Egen översättning.) "Indessen liegt zwischen den Situationen des Librettos und der Kunst des Ballettmeisters, d.h. der Kunst, gewisse Handlungen, Empfindungen und Gefühle durch Mimik und Tanz zum Ausdruck zu bringen, noch ein weiteres, drittes Moment als Zwischenglied, welches nicht ausser Acht gelassen werden darf. Ebenso wenig wie der Schauspieler durch seine Kunst, die Schauspielkunst, ein nur im Entwurfe einzelner Scenen, der sogenannten Situationen vorhandenen Drama zur Aufführung bringen kann, es vielmehr erst dazu der Ausarbeitung der einzelnen Scenen durch Dialoge und Monologe bedarf und diese Thätigkeit, selbst wenn sie vom Schauspieler geübt wird, nicht eine schauspielerische, sondern eine dichterische ist, ebenso wenig ist bei den durch das Ballet-Libretto blos angegebenen Situationen der Balletmeister oder Tänzer durch seine, d.h. die Kunst der Mimik und des Tanzes, im Stande, das anzugeben, was jede einzelne Person zu tun, welche Empfindungen und Gefühle sie zum Ausdrucke zu bringen hat. Nur das *Wie* dieses Ausdruckes und die dabei anzuwendende Technik fällt in den Bereich seiner Kunst, das *Was* gehört gleichfalls in das Gebiet des dichterischen Schaffens".

³⁸ Det var denna typ av manuskript, som koreograferna Stichel och Chasles åberopade för att bli betraktade som medupphovsmän ("collaborateurs") till baletten "La Fête chez Thérèse" respektive komedibaletten "Les Trois Sultanes". Jfr §§ 16 och 19. (Betr "La Fête chez Thérèse" – appellationsdomstolens uttalanden, § 16). Där har visats, att här avsedda slags arbete inte kunde betecknas som avgörande för rättsskyddet för själva koreografin i Frankrike. Se härom även § 20. (Skyddet för ett sådant manuskript liknar, som det beskrivs här ovan, i hög grad skyddet för uppföranden i enlighet med en regibok. Jfr §§ 18 och 33.)

låtandet – efter det att det påpekats, att balettlibretton rent faktiskt på intet vis regelmässigt endast anger situationer – sägs följande.

Genom vad som just anmärkts vederläggs tillika definitivt den redan ovan berörda åsikten, att vid balett och pantomim endast danser, poser, tablåer etc kan komma ifråga som objekt för skydd. Just på samma sätt som vid ett talat dramatiskt verk, den enligt en bestämd plan i enskilda scener genom personernas handlingar och dialoger och monologer utstyrda, till uppföranden ägnade fabeln skyddas, förhåller det sig med det genom mimik och dans framställda dramatiska verket. De enskilda orden, enskilda satserna, som medel för att uttrycka handlingar, förnimmelser och känslor skyddas inte hos det förstnämnda. Orden motsvaras på pantomimens och balettens område av poserna, danserna, etc som uttrycksmedel.³⁹

Slutligen diskuterades åter kriterierna för avgränsningen av skyddet i det att den minoriteten tillskrivna åsikten, att ett införande av skydd skulle kunna innebära att varjehandat lågt stående skådespel såsom dansscener på cirkus, på marknad, ja till och med scener på apteater skulle kräva upphovsrättsligt skydd bemöts. Mot detta invänds, att gränsen måste dras vid de slags skådespel som kan anses ha dramatisk karaktär och därmed även att scener, som huvudsakligen avser att visa kroppslig skicklighet eller kroppslig skönhet eller någon särskild djurdressyr, kommer att falla utanför skyddet. Gänfall vid subsumtion av fakta under ett juridiskt begrepp, betecknas som något vanligt förekommande, som inte kan hävdas som ett principiellt hinder mot rättsskydd.⁴⁰ Redan den omtvistade pantomimen "Die lustigen Heidelberger" belyser denna gränsdragning. I detta avseende sägs följande.

Densamma uppvisar visserligen ingen dramatisk konflikt i estetisk mening, men den faller ändå såtillvida under begreppet dramatiskt verk, som den syftar till att för publiken få vissa händelser och begivenheter, som tilldrar sig i studentlivet, i förbindelse med sådana som livet på våren och på landsvägen för med sig, att framstå som levande. Detta räcker för att ge pantomimen karaktären av ett dramatiskt verk. Textboken innehåller, trots att den är föga omfångsrik, inte endast ett utkast eller så kallade situationer. För möjligheten till ett närmare utarbetande av de enskilda scenerna för att först därigenom möjliggöra uppförandet, finns genom uppgifterna häri inte något utrymme, ty det är föreskrivet för skådespelarna, visserligen mången gång gruppvís, med fullt tillräcklig noggrannhet, vad de i detalj skall bringa till uttryck och framföra för publiken; och var än pantomimen uppförs, kommer var och en, som redan har sett den en gång tidigare, i alla fall om skådespelaren håller sig till det föreliggande librettot, genast att förstå, att det handlar om samma stycke.⁴¹

I en not anges till sist, att parterna förlikats och att ansvarsyrkandet tagits tillbaka.⁴²

³⁹ Dambach, 50 Gutachten, nr 125, s 184. (Jfr §§ 17-18, 24 och 33.)

⁴⁰ Ibid, s 185-186. Jfr § 33.

⁴¹ Ibid, s 187-188.

⁴² Ibid, s 188.

I samma not anges även att Hinschius behandlat samma fråga, dvs den om skyddsberättigandet av pantomimer och baletter, i anledning av detta fall.⁴³ Hinschius arbete sammanfaller i långa stycken med det ovan refererade sakkunnigutlåtandet.

Inledningsvis sammanfattar Hinschius således den hittillsvarande debatten i den tyska doktrinen. Han påpekar, att Mandry, Klostermann och Endemann avvisar ett sådant skydd, medan Vesque von Püttlingen och Kohler, till vilken Dernburg anslutit sig, intagit den motsatta ståndpunkten.⁴⁴ Vidare hävdar han, att en sund tolkning, som tar hänsyn till praktiska behov, måste innebära, att ifrågavarande verk innefattas i vad som skall förstås med dramatiska verk enligt § 50 i 1870-års lag.⁴⁵ Efter att ytterligare ha berört vad som är att avse som drama respektive dramatiskt verk, bemöter han i första hand Mandry.⁴⁶

Hinschius menar, att Mandry's inställning till balettlibrettona beror på en felaktig uppfattning om dessas faktiska beskaffenhet. Istället hävdar han följande.

Åtskilliga av dessa, i synnerhet de franska,⁴⁷ innehåller exakta, ända in i detalj gående skildringar, ja, till och med sidolånga dialoger, vilka självklart inte utsägs vid uppförandet, men fyller ändamålet att ge de framställande dansarna en säker ledning beträffande vilka själsliga förlopp de skall åskådliggöra för publiken genom gester och pantomimer. Och även om inte alla libretton är utförda på detta ingående sätt, så anger de dock i regel inte enbart situationer i egentlig mening, utan även det, som de enskilda agerande personerna har att bringa till uttryck, något som man kan övertyga sig om genom en insikt i de vid de större teatrarna till balettföreställningarna till publikens förfogande ställda så kallade textböcker. De lämnar alltså den instuderande balettmästaren eller regissören och de enskilda framställarna frihet endast i valet av framställningsmedel, men ger inte utrymme för påhitt i desamma beträffande det, som skall bringas till uttryck i handlingar, känslor osv, varför även instuderandet av baletter genom balettmästare alltid äger rum med ledning av den för personalen förelästa och förklarade texten.

Genom dessa uppgifter om tekniken i balettlibrettona, vilka grundar sig på ett tillmötesgående meddelande från general-intendenturen för de kungliga teatrarna härstädes, motbevisas tillika påståendet av de tyska ombuden på den tidigare åberopade Bernkongressen, att vid pantomimer och baletter endast enskilda danser, poser, grupperingar och liknande kan komma i fråga som objekt för skyddet. Liksom hos det

⁴³ Sakkunnigutlåtandet avgavs 1886, men publicerades i Dambachs samling "50 Gutachten" först 1891. Hinschius publicerade sitt arbete 1888.

⁴⁴ Hinschius, s 185-186. Dernburg, 1882, s 893 not 29. (Om Mandry och Vesque von Püttlingen, se § 27. Om Klostermann, Endemann och Kohler, se här ovan.)

⁴⁵ Ibid, s 189.

⁴⁶ Hinschius anser, att Klostermann inte tagit självständig ställning utan endast anslutit sig till Mandry (ibid, s 192 not 11), och att Endemann utan vidare, dvs utan någon regelrätt argumentation, avvisar rättsskydd för ifrågavarande alster. Ibid, s 186. Jfr ovan, not 18.

⁴⁷ Om skyddet i Frankrike avseende balettlibretton och utkast, "canevas", under 1800-talet, se §§ 14 och 17.

talade dramatiska verket fabeln skyddas i den särskilda gestaltning, som givits den och gjort den ägnad till uppförande, enligt en bestämd plan i enskilda scener genom de handlande personernas agerande, dialoger och monologer, så skyddas det genom mimik och dans framställda dramatiska verket. De enskilda orden, de enskilda satserna som medel att uttrycka handlingarna, förnimmelserna och känslorna hos de agerande personerna skyddas inte hos det förstnämnda, och detsamma gäller på pantomimens och balettens område beträffande de orden och satserna likställda poserna, danserna, grupperingarna, etc. På grund av uttrycksmedlen har här, just så som hos Mandry, förbisetts, att det som dessa medel uttrycker är kvalificerat för skydd, såvida det producerats genom eget andligt skapande.⁴⁸

Hinschius upprepar även det sätt, som används i det ovan refererade "Gutachten" för att definiera vad som skulle vara föremål för skydd, det vill säga att *vad* som skall uttryckas på scenen hör hemma inom området för poetiskt skapande, medan tekniken för *hur* detta skall komma till uttryck innefattas i den av balettmästaren oskyddade prestationen.⁴⁹

Något senare samma år, som Hinschius skrev sin ovan refererade artikel, utkom en lärobok i tysk upphovsrätt författad av Daude. Denne författare säger, att begreppet dramatiskt respektive musikaliskt verk inte tarvar någon närmare utläggning. Däremot nämner han särskilt, att även pantomimer och baletter är att räkna till dramtiska verk, i den mån de framställer händelser som levande handlingar och därmed motsvarar ett dramas väsentliga egenskaper. Han preciserar dock inte, vilket eller vilka element i en balett som kan betecknas som dramatiska. I en not hänvisar han till Hinschius ovan refererade artikel.⁵⁰ Måhända kan man anta, att Daudes uppfattning är densamma som Hinschius' på denna punkt.

Uppföranderätten till dramatiska verk respektive den utan förbehåll gällande uppföranderätten till dramatiskt-musikaliska verk, anser Daude – i likhet med vad som förefaller vara den mening som övervägde i doktrinen – vara begränsad till uppföranden av sceniskt slag. När det gäller att karaktärisera dessa ansluter sig Daude till Dambach. Det skall vara fråga om ett sceniskt agerande med fördelade roller. Däremot är det inte nödvändigt att det sker i en teater eller ens med någon särskild kostymering för att omfattas av förbudet så snart föreställningen är att betrakta som offentlig.⁵¹

Daude kan därmed sannolikt betecknas som en representant för den förhärskande meningen avseende denna fråga i doktrinen vid denna tidpunkt. Även hans sätt att precisera skillnaden mellan dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk harmonierar med vad ovan refererade sakkunnigutlåtande

⁴⁸ Hinschius, s 194-195. (Egen översättning.)

⁴⁹ Ibid, s 192-193.

⁵⁰ Daude, 1888, s 88.

⁵¹ Daude, 1888, s 95. (Han åberopar en bok av Dambach från 1865, nämligen "Die Strafbarkeit des Vorsatzes und der Fahrlässigkeit beim Vergehen des Nachdrucks". Om den allmänna meningen i doktrinen i denna fråga, se även § 28. Om Kohlers avvikande mening, se här ovan.)

ger uttryck för. De senare anser han bara vara sådana i vilka text och musik smält samma till ett enhetligt oskiljaktigt helt.⁵² Detta innebär, att baletter inte enligt Daude kan betraktas som dramatiskt-musikaliska, något som, enligt vad ovan sagts, i sin tur återverkar på såväl kompositörens uppföranderätt till musiken som på rättsförhållandena mellan kompositören och upphovsmannen till själva det dramatiska skeendet i baletten. Nämnade kategorisering innebär, att vid baletter till skillnad från vid operor, librettistens samtycke skulle vara nödvändigt för ett uppförande av verket. Vidare skulle kompositören vara nödsakad att förbehålla sig uppföranderätten vid en eventuell utgivning av musiken för att inte denna skulle bli helt fri och uppförandet av baletten därmed ligga helt i händerna på librettisten.⁵³

Schuster, som tre år senare, 1891, behandlade upphovsrätten till tonkonst i Österrike, Tyskland och andra europeiska stater, hävdar däremot, att koreografiska verk, baletter, är att betrakta som dramatiskt-musikaliska verk, då här musik, dans och mimik har lika stor del som uttryckande konst och är lika viktiga för det dramatiska uttrycket. Han påpekar, att den italienska lagen uttryckligen erkänner detta förhållande.⁵⁴

Förutom att Schuster hänför balett till dramatiskt-musikaliska verk samt påpekar, att även mimiken är ett element, som omfattas av skyddet, är hans uttalande intressant, såtillvida som att han är den förste efter Vesque von Püttlingen, som använder uttrycket koreografi.⁵⁵ I övrigt används vid denna tid genrebeteckningen balett respektive ordet balettmästare. Det förefaller således vara via ett visst inflytande från Italien, som begreppet koreografi kommer in i tysk rätt.⁵⁶

Ännu så sent som 1892 framträder en författare, nämligen Scheele, som helt och hållet avvisar skydd för pantomimer och baletter, vilka han båda betecknar som koreografiska verk. Anledningen härtill menar han vara, att

⁵² Daude, 1888, s 88.

⁵³ 1870 års lag, § 50. Denna åtskillnad förefaller helt orimlig om man har i tankarna stora kompositörer, som skapade både balett och opera, såsom t ex Tjajkovskij (1840-1893). Den blir inte lika orimlig om man tänker på tonsättare som t ex Wagner (1813-1883), som enbart ägnade sig åt opera, medan man samtidigt ser balett som ett ofta lägre stående skådespel, vars skyddsvärde överhuvud taget kunde ifrågasättas. För att rätt förstå vissa resonemang i den tyska doktrinen vid denna tid, får man tänka sig in i att danskonsten då var på kraftig tillbakagång i Europa – utom i Ryssland, Italien och Danmark. Jfr §§ 10 och 11. Detta missförhållande har även uppmärksamats senare av Boris Demant i hans doktorsavhandling, "Gegenstand des musikalischen Aufführungsrechts", 1927, s 38.

⁵⁴ Schuster, s 231. Schuster åberopar även Vesque von Püttlingen. Han vänder sig inte direkt mot Daude. Däremot påpekar han att Mandry samt en schweizare vid namn Alois von Orelli är av annan åsikt. Jfr § 27. (Orelli, Das schweizerische Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht..., Zürich, 1884, s 63).

⁵⁵ Vesque von Püttlingen använder ordet koreograf. Jfr § 27, (även not 50.)

⁵⁶ Hur detta så småningom ger upphov till det i Bernunionen använda i viss mån inkongruenta begreppet "koreografiska verk och pantomimer", se § 30 respektive § 23. Hur detta anammats och tolkas i fransk rätt, se §§ 19, 20 och 23. Hur det tolkas i Tyskland, se fortsättningsvis i detta kapitel.

enligt 1870-års lag med dramatiska verk skall förstås sådana, där de dramatiska idéerna uttrycks genom språket. Detta anser han klarlagt både genom de övriga reglerna om uppföranderätt, till exempel förbudet mot uppföranden av en rättsstridig översättning, och det sätt på vilket uppföranderätten utvecklats genom de tyska förbundsbesluten, i vilka själva tryckläggningen av dramatiska verk varit föremål för särskilda avvägningar.⁵⁷

Visserligen säger han, att den text, som innehåller instruktioner till uppförandet av det koreografiska verket, kan vara ett skyddsberättigat skriftverk, vilket emellertid inte innebär att det som uppförs är ett uppförande av denna text.⁵⁸

År 1896 publicerades det första bandet av "Tysk privaträtt" av Otto Gierke. I dess särskilda del under avsnittet "Personrätt" och i detta avsnitts fjärde kapitel med rubriken "Personlighetsrätter" behandlar han upphovsrätten. Gierke talar inte om upphovsrättens objekt utan om objektiva förutsättningar härför:

För att en litterär eller konstnärlig upphovsrätt skall uppstå är den yttre existensen av ett andealster, som erkänns i rättsordningen som ett litterärt eller konstnärligt andligt verk, erforderligt.⁵⁹

Sådana verk är, menar han, framför allt skriftverken, vilka kan tillhöra vetenskapen, diktkonsten eller tekniken. Han definierar skriftverken som andliga verk i språkets form till följd av att språket kan återges i skrifttecken. Ett skriftverk anser han således vara för handen redan när det meddelats muntligt i en form, som möjliggör för andra att uppteckna det, såsom till exempel föredrag.⁶⁰

Till skriftverken räknar Gierke även de dramatiska verken, vilka dock beträffande uppföranderätten måste anses bilda en gemensam grupp med musikverken och inom denna grupp bildar de dramatiska verken tillsammans med de dramatiskt-musikaliska verken den snävare gruppen "Sceniska verk".⁶¹ Den genom musikaliska kompositioner grundade musikaliska upphovsrätten räknar han uteslutande till området konst. Han beskriver en musikalisk komposition som ett genom formgivning i toner individualiserat konstnärligt tankeinnehåll. Ett tonkonstverk säger han föreligga så snart det

⁵⁷ Scheele, s 132-133, 1870 års lag § 50, st 4. Om förbundsbesluten, se § 27. (Till viss del tillskrevs denna uppfattning minoriteten i det ovan refererade sakkunnigutlåtandet.)

⁵⁸ Scheele, s 133. Detta resonemang synes även ligga nära de resonemang, som innebär att en regiprestation, även om den nedtecknas i en regibok, inte innefattar någon skyddsberättigad formgivning med avseende på själva uppförandet. Se härom § 18.

⁵⁹ Gierke, s 769. (Egen översättning.) (I 1901 års lag används till skillnad från tidigare lagar, benämningen "Upphovsmannen" till ett skriftverk etc i samband med att de skyddade verkskategorierna räknas upp, något som möjligen kan vara influerat av ett personlighetsrättsligt synsätt. se § 30.)

⁶⁰ Gierke, s 769-770.

⁶¹ Ibid, s 769 not 2. (Benämningen "sceniska verk" används i 1901 års lag, se § 30.)

fixerats på ett sätt så att dess återgivning, i toner kan genomföras. Liksom vid skriftverk anser han det eventuellt räcka med att en föredragning skett.⁶²

Även Gierke påpekar, att oenighet råder huruvida verk av mimisk konst med inneslutande av danskonst är föremål för upphovsrätt.⁶³ För egen del uttalar han följande.

Frågan är enligt tysk rätt i så mån att bejaka, som ett sådant verk faller under begreppet dramatiskt verk. Detta är att acceptera, *om ett dramatiskt tankeinnehåll når ett originellt uttryck*. Ty ett sådant tankeinnehåll kan lika väl individualiseras i *rörelsespråkets form*, som i talspråkets form.⁶⁴

Gierke tänker sig således, i likhet med Kohler, att rörelsespråket får ersätta talspråket vid dessa slags verk. Verbskategorin avgränsar han till sådana alster som uttrycker ett dramatiskt innehåll.

Till förbjudna uppföranden av dramatiska verk räknar Gierke synlig framställning genom mimiskt agerande.⁶⁵ Härmed torde han avse skådespelarmässigt agerande. I likhet med Kohler gör han sig således till tolk för en friare uppfattning härvidlag än vad som måste betraktas om den förhärskande meningen vid denna tid i det att han inte ställer krav på fördelade roller. Vidare anser han den sceniska inriktningen och kostymeringen vara oväsentlig. Han påpekar även att det talade ordet kan falla bort vid pantomim.⁶⁶

Han uttalar sig däremot inte i frågan hur man bör definiera vad som är föremål för rättsskydd i samband med sistnämnda verbskategori. Att tillskriva honom en uppfattning i frågan förefaller vanskligt, särskilt med tanke på hans principiella inställning, att upphovsrätten i grunden utgör en personlighetsrätt.

År 1897 utkom en monografi om tysk teatterätt av Opet, vilken även behandlade uppföranderätten till dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk ur upphovsrättslig synvinkel.⁶⁷ Opet påpekar, att pantomim och balett ytterst sällan förefaller vara objekt för uppföranderättskränkningar och att i tysk praxis bara det ovan refererade fallet om "Die lustigen Heidelberger", vilket slutade i förlikning, är känt. Han menar dock att ett sådant verk kan kränkas,

⁶² Ibid, s 774-775. (Benämningen "tonkonstverk" används i 1901 års lag, se § 30.)

⁶³ Gierke, s 775 (även not 30.) (Benämningen "mimisk konst med inneslutande av danskonst" används i 1965 års lag, se § 32.)

⁶⁴ Gierke, s 775. (Egen översättning. Egen kursivering.) (Kravet på ett dramatiskt tankeinnehåll framförs i förarbetena till 1901 års lag och 1910 års lagändring, se § 30.)

⁶⁵ Gierke, s 800. (Definitionen "synlig framställning" återfinns i förarbetena till 1965 års lag, s § 32.)

⁶⁶ Gierke, s 800, not 60.

⁶⁷ Opet tar upp den i Tyskland förda debatten huruvida balett och pantomim är att betrakta som dramatiska verk i samband med att han behandlar sistnämnda begrepp ur politirättslig synvinkel. Själv uttalar han, att alla skriftverk, som direkt kan omsättas i agerande, antingen det sker medelst språket, sång eller genom gester och dans omfattas av begreppet dramatiska verk. Opet, s 34 och 35 not 13.

inte bara genom ett otillåtet uppförande, som på alla punkter ansluter sig till förlagan, utan även genom att den form, som avgörs av de använda gesterna eller danserna, överensstämmer i så hög grad med förlagan, att denna skulle vara igenkännlig för de åskådare, som sett båda föreställningarna.⁶⁸ Det sagda kan tyda på att Opet i första hand ser till det dramatiska innehållet som föremålet för rättsskyddet.

Opet berör även tämligen ingående den regel i tysk rätt, som ger kompositören ensamrätt att bestämma om uppföranden av bland annat dramatiskt-musikaliska verk.⁶⁹ Han omtalar, att man skall ha konstruerat denna fråga som en motsättning mellan en germansk och en romansk åskådning, där den germanska erkände kompositörens supremati över diktarens ord, medan den romanska åskådningen likställde de båda. Opet menar dock att denna uppdelning är oriktig med hänsyn till att vissa romanska lagar, såsom till exempel den italienska, föreskriver en dominans för kompositören, medan vissa germanska, såsom till exempel den norska, föreskriver en likställighet mellan kompositör och textförfattare.⁷⁰

Opet påpekar även att man i Frankrike drivit denna likställighet visavi det nya helhetsverket så långt, att inte bara ett uppförande av detsamma krävde båda medupphovsmännens tillstånd utan att även uppförandet av enbart librettot även krävde kompositörens tillstånd och att ett uppförande av enskilda delar av enbart musiken tillika krävde textförfattarens tillstånd.⁷¹ Han frågar sig emellertid, om inte fransk rättspraxis gått lite väl långt beträffande rättsföljderna vid likställigheten av medupphovsmännen. När han själv ansluter sig till den, avvisar han ett utsträckande av rättsföljderna till att avse de urskiljbara delarna i det musikaliska dramat. Samma grundsatser anser han böra tillämpas för det fall någon av upphovsmännen vägrar att ge sitt samtycke till ett uppförande av helhetsverket, dvs var och en av dem skall ha rätt att utnyttja sin prestation till ett nytt helhetsverk – librettisten med en ny kompositör, respektive kompositören med en ny librettist.⁷² Detta tänkesätt överensstämmer med den senare tyska lagstiftningen, där medupphovsmannskapet till verk där de enskilda elementen går att utskilja, kommer att vila på ren konstraktsrättslig grund. Detta utgör en skillnad mot utvecklingen i fransk rätt, där visserligen även lätnader i beroendeförhållandet mellan medupphovsmännen till detta slags verk kom till stånd, men där fortfarande ett rättsligt beroendeförhållande föreligger mellan dem⁷³

⁶⁸ Ibid. s 407.

⁶⁹ 1870 års lag, § 51.

⁷⁰ Opet, s 327-328. (Även s 328 not 36-37.)

⁷¹ Ibid, s 328-329. (Jf § 16 not 17 samt det stycke i texten till vilket denna not ansluter.)

⁷² Ibid, s 331.

⁷³ Jfr §§ 30 och 16 not 17, samt art. 9 i 1957 års franska upphovsrättslag.

Även Kohler hade behandlat relationen mellan kompositör och textförfattare två år tidigare under titeln "Autorrechliche Studien". Kohler anser den viktigaste frågan vara om diktaren, när en opera fullbordats, skall ha rätt att ensam låta uppföra dramat som drama och kompositören ha rätt att låta uppföra musiken som sådan, en fråga, som han utan omsvep bejakar.⁷⁴ Vidare säger han:

Annorlunda vore det, om diktaren och kompositören inte möttes på ett självständigt sätt, om texten i sig var resultatet av bådas samarbete, (här använder Kohler ordet "Kollaboration" för samarbete), eller också musiken: om till exempel diktaren, vilken tillika är musikalisk, men inte behärskar tekniken för det musikaliska dramat, erbjöd musikern motiv, melodier, musikaliska skisser, som denne skall bearbeta till dramatisk musik.⁷⁵

Det rättsförhållande, som uppstår i sistnämnda fall kallar Kohler "vollständiges Miturheberrecht" i motsats till "getrenntes Miturheberrecht mit Gesamtgebrauch", som uppstår, när diktare och kompositör sammanställer två i och för sig självständiga delar till en ny enhet.⁷⁶

Som exempel på, när denna fråga behandlats på ett riktigt sätt nämner Kohler bland annat den norska lagen 4.7.1893, art. 7.⁷⁷ Vidare anger han, att det i fransk praxis föreligger skilda beslut i frågan. Som exempel på ett riktigt avgörande anger Kohler det ovan refererade fallet "Une Soirée chez le Sous-Préfet," vilket, som han själv påpekar, visserligen rörde en pantomim⁷⁸ Enligt Kohlers sätt att se skulle en pantomim räknas till de rent dramatiska verken och redan därigenom enligt tysk rätt falla utanför regeln, att kompositören ensam fick låta uppföra den, vilken Kohler argumenterade mot. I stället skulle enligt tysk rätt kompositören vara nödsakad att förbehålla sig uppföranderätten till musiken för att inte denna skulle upphöra vid en eventuell utgivning härav, en regel som Kohler, vilket nämnts ovan även vänt sig mot.

Avslutningsvis skall göras en sammanfattning av den ovan relaterade debatten i den tyska doktrinen under 1860-1890-talet.

Under alla tre decennierna fanns det författare, som ansåg att balett och pantomim inte omfattades av rättsskyddet. I sin motivering härför skilde de sig emellertid åt. Mandrys (1867) motiv hade med själva definitionen av verket att göra. Han menade, att det dramatiska elementet hos en balett låg i själva framförandet, vilket utan tvekan stod utanför det upphovsrättsliga

⁷⁴ Kohler, *Autorrechtliche Studien*, 1896, s 339.

⁷⁵ *Ibid*, s 340 (Egen översättning.)

⁷⁶ *Ibid*, s 341. (Fullständig medupphovsmannarätt, "skild medupphovsmannarätt med gemensamhetsanvändning." Egen översättning.)

⁷⁷ *Ibid*, s 342. Se härom § 37.

⁷⁸ Kohler, *Das Autorrecht*, 1880 s 342. Om nämnda rättsfall, se § 16. Att Kohler inte uppfattat den utveckling mot att det bidragande elementets betydelse i genren skulle vara av avgörande betydelse för frågan om "collaboration", som nämnda fall uppvisar måste mot denna bakgrund betraktas som förstäligt. Jfr § 16 samt här ovan.

skyddet. Att han ansåg själva librettot vara föremål för ett skydd mot eftertryck var underförstått. Däremot avisade han uttryckligen rättsskydd mot uppföranden härav, emedan det i sig saknade dramatisk karaktär, något som själva uppföranderätten var knuten till.

Klostermann (1876) lämnar ingen speciell motivering till att han avvisar skydd för nämnda slags verk. Med hänsyn till att han rent allmänt kategoriserar de skilda verken enligt såväl syftet härmed som medlet för dess framställande, kan det vara så att han anser medlet i detta fall vara rörelser och att sådana inte bereds skydd enligt 1870-års lag.

Endemann (1882) talar om ett skydd för baletter som musikaliska verk. Det finns ingen anledning att anta, att han därmed avser något annat än att enbart själva musiken är föremål för skydd och detta som ett rent musikaliskt verk – det vill säga förebehåll om uppföranderätt vid utgivning är nödvändigt – och inte som dramatiskt-musikaliskt verk. Denna uppfattning stöds av det faktum att Klostermann arbetat med Endemanns framställning i frågan.

Scheele (1892), slutligen, hävdar med bestämdhet, att 1870-års lag är skriven så, att den med dramatiska verk endast avser skriftverk i språklig form, varför rörelsekonst inte kan anses omfattat av rättsskyddet. Nämnda författare gör således en lagtolkning enligt vilken de verk som här avses faller utanför rättsskyddet.

Detta innebär att de författare som argumenterade för ett rättsskydd hade åtminstone två aspekter att bemöta, dels hur man skulle beskriva det som var skyddsvärt inom balett och pantomim, dels i vad mån det kunde anses omfattat av den tyska lagstiftningen. Denna argumentation synes tämligen väl sammanfattad i det sakkunnigutlåtande, som avgavs i anledning av tvisten om pantomimen "Die lustigen Heidelberger".⁷⁹

Beträffande de av Mandry framförda synpunkterna sades här att såväl libretton som de på grund av sådana upprättade scenarier kunde ha en dramatisk karaktär. I den mån scenariet var upprättat av en balettmästare skulle man ha i åtanke, att det som lagen skyddade avsåg *vad* som skulle visas på scenen och inte *hur* detta skulle göras.

När det sedan gällde verkets språkliga form menade man, att ett dramatiskt innehåll lika gärna kunde uttryckas i rörelser. Här var det inte fråga om att skydda de enskilda poserna och danserna, lika lite som det i ett talat drama var fråga om att skydda enskilda meningar.

Slutligen vände man sig även i sakkunnigutlåtandet, mot de farhågor, som framför allt i den internationella debatten i frågan, från tyskt håll anförts beträffande att skyddet även skulle komma att omfatta lågt stående skådespel, vilka ej kunde anses böra omfattas av rättsskyddet. Detta menade man vara en ren avgränsningsfråga, som måste avgöras för varje fall enskilt, varvid av-

⁷⁹ För ett skydd uttalade sig Vesque von Püttlingen (1864), Kohler (1880), Dernburg (1882), Hinschius (1888), Daude (1888), Schuster (1891), Gierke (1896), Opet (1897).

görandet låg i huruvida alstret ifråga kunde anses ha dramatisk karaktär eller ej.

Dessutom speglar de bättre på vilket sätt man i tysk rätt närmar sig tanken på att beroendeförhållandet mellan upphovsmännen till det enskilda delarna i ett sceniskt verk skall vara rent kontrakträttsligt.⁸⁰

Inför den fortsatta framställningen kan slutligen konstateras, att majoriteten av de tyska författarna ställer sig bakom denna positiva inställning till ett rättsskydd för pantomim och balett. Att det sätt på vilket de allmänt tolkar den tyska lagens konstruktion om uppföranderätt till dramatiska verk är vidare helt klart, att de anser rättsskyddet begränsat till verk, som yttrycker ett dramatiskt innehåll. Deras resonemang tyder vidare på, att det är detta innehåll och dess utformning för sceniskt bruk de avser omfattas av rättskyddet och inte det rörelsespråk i vilket detta innehåll uttryckes.

⁸⁰ Detta genomfördes först i 1965 års lag, se § 32.

§ 30 Den fortsatta rättsutvecklingen i Tyska Riket. 1901 års lag och 1910 års lagändring

Den fortsatta rättsutvecklingen i Tyskland var i hög grad beroende av den internationella utvecklingen. Bernunionen hade tillkommit 1886 och lagstiftningen behövde anpassas därtill. Även om grunddragen i 1870 års lag uppfattades som adekvata, framstod många enskilda bestämmelser, oavsett den internationella utvecklingen, som föråldrade. Dessa förhållanden presenterades som bakgrund till 1901 års förslag till en ny tysk lag om upphovsrätt till litterära och musikaliska verk.¹

Ett första offentligt förslag till den nya lagen hade publicerats redan 1899.² Detta hade kritiserats i doktrinen och därför var det ett andra, något förändrat förslag, som förelades förbundsrådet och riksdagen.³

Lagförslaget var indelat i fem avsnitt, nämligen: I. Förutsättningar för skydd. II. Upphovsmannens befogenheter. III. Skyddstiden. IV. Kränkningar. V. Slutbestämmelser.⁴

Till skillnad från i 1870 års lag har således de skilda verkskategorierna samlats i det första avsnittet medan befogenheterna med avseende på dessa samlats i det andra avsnittet.⁵ Verkskategorierna är desamma så när som på att musikaliska kompositioner här benämns tonkonstverk. Dessa nämns nu före de vetenskapliga avbildningarna. Vidare kan ett genomslag av den åsiktsriktning som betraktade upphovsrätten som en personlighetsrätt skönjas såtillvida som förslaget inte nöjer sig med att uppräknat vilka slags alster som skall vara föremål för skydd utan även särskilt nämner att skyddet rör upphovsmännen till respektive slag av alster.⁶ § 1 i förslaget har således följande lydelse.

1. Upphovsmän till skriftverk och sådana föredrag eller tal, vilka tjänar ett uppbyggligt, bildande eller underhållande syfte.

2. Upphovsmän till tonkonstverk.

¹ Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst (LUG) mit Begründung. (Zweiter Entwurf), s 11.

² Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. (Erster Entwurf).

³ Allfeld, 1928, s 6.

⁴ Zweiter Entwurf (se not 1), sid 1-11. (Egen översättning).

⁵ Jfr § 28.

⁶ Jfr § 29 om Gierke. (Gierke använde även begreppet tonkonstverk).

3. Upphovsmän till sådana avbildningar av vetenskapligt eller tekniskt slag, som inte till sitt huvudändamål är att betrakta som konstverk. Till avbildningar hör även plastiska framställningar.⁷

Den för uppföranderätten i 1870-års lag speciella verkskategorin dramatiska respektive dramatiskt-musikaliska verk nämns först i samband med de speciella befogenheterna härtill. Detta motiveras på följande sätt.

De dramatiska och de dramatiskt-musikaliska verken (§ 50 i lag 11 juni 1870) nämns inte särskilt i § 1. De dramatiska verken är genomgående inbegripna i skriftverk; skulle undantagsvis en uppteckning inte ha skett, så kan verket under vissa omständigheter finna skydd som ett föredrag för underhållningsändamål. I den mån lagförslaget ger särskilda bestämmelser för dramatiska verk (§ 11, Abs. 2, § 12 Nr 3) betecknas de som sceniska verk. Till de *dramatiska* verken räknas, vilket numera till övervägande del anammats, även de pantomimer och koreografiska verk, vilka ådagalägger en dramatisk handling. Utifrån lagförslagets ståndpunkt är dessa sceniska verk i § 11:s mening. Visserligen kan de i enlighet härmed endast göra anspråk på skydd mot uppföranden som skriftverk, således *endast då det dramatiska förloppet är skriftligt fastlagt*. Denna förutsättning kommer emellertid, i den mån verket över huvud är värt skydd, alltid att vara given. *Någon anledning till att utsträcka skyddet till blotta framföranden av danser eller uppvisningar föreligger inte.*⁸

Riksdagen underställde detta förslag en kommission, vilken avlade en berättelse.⁹ Enligt denna berättelse hade ett förslag väckts i kommissionen att till § 1 i det underställda förslaget skulle läggas ytterligare en punkt rörande upphovsmän till sceniska verk. Som motiv härtill anfördes bland annat, att det var otillräckligt att sceniska verk skyddades endast om de var "skriftverk" enär härigenom mimiska framställningar och koreografiska verk, vilka för det mesta inte var skriftligt fixerade, förblev oskyddade.¹⁰

Mot förslaget invände regeringens representant, att till de verk, som enligt lagförslaget skyddades mot offentligt uppförande inte enbart hörde sådana där de agerande personernas yttranden föreligger i skrift.

"Vielmehr genüge es das die Entwicklung der Handlung, der Gedankengang u.s.w. überhaupt schriftlich festgelegt sei, während für die Aufführung durch die Darsteller ein weiterer Spielraum bleibe. Demnach könnten Ballets, Pantomimen und sonstige

⁷ Zweiter Entwurf (se not 1), s 1. (Egen översättning).

⁸ Zweiter Entwurf (se not 1), s 14. (Egen översättning, egen kursivering) Detta uttalande blev utgångspunkten för det tyska förslaget till ett införande av ett skydd för koreografi i Bernkonventionen vid Berlinkonferensen 1908.) I nämnda avseende överensstämmer förslaget även avseende motiven innehållsmässigt sett med det från 1899. Erster Entwurf (se not 2), s 9, 30-31.) (Gierke använde uttrycket "sceniska verk", se § 29.)

⁹ Allfeld, 1928, s 6. Bericht der XI. Kommission über den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst – Nr 97 der Drucksachen – (Kommissionsbericht zum Zweiter Entwurf des LUG.)

¹⁰ Kommissionsbericht zum Zweiter Entwurf des LUG, s 2.

Bühnenwerke Gegenstand des Schutzes sein, sofern nur der Hergang schriftlich vorgezeichnet sei".¹¹

Om dessa förutsättningar inte var för handen, rörde det sig enligt sagda person, om prestationer, för vilka skyddet varken var berättigat eller kunde praktiskt sett komma ifråga. Förslaget drogs slutligen tillbaka.¹²

Härigenom framstår det på nytt som om det skulle vara händelseförloppet och inte själva den koreografiska kompositionen, som ansågs skyddad i detta slags verk.¹³

Den nya lagen antogs av riksdagen 2 maj 1901 och publicerades efter förbundsrådets bifall 19 juni samma år.¹⁴

När det gällde uppräknningen av de verkskategorier, vars upphovsmän skulle vara skyddade, överensstämde lagens första paragraf med det ovan refererade förslaget. Upphovsmannen hade ensamrätt att mångfaldiga och förvärvsmässigt sprida alla slags verk.¹⁵ Till icke utgivna skriftverk hade en ensamrätt till föredragningar införts. Vidare stadgades att upphovsrätten till ett sceniskt verk eller ett tonkonstverk även innefattade ensamrätt till offentligt uppförande.¹⁶ Beteckningen dramatiska verk hade således enligt vad som refererats ovan utbyts mot begreppet "sceniska verk." Inte heller begreppet dramatiskt – musikaliska verk fanns kvar i lagtexten. Detta hade bytts ut mot "opera". Visserligen hade även kravet om förbehåll för uppföranderätt till ett musikaliskt verk vid utgivningen slopats men till ensamrätten till utgivna tonkonstverk fanns vissa undantag knutna, vilka inte gällde sceniska uppföranden av operor eller andra tonkonstverk med tillhörande text.¹⁷

Kompositörens ensamrätt att bestämma om uppföranden även av texten till ett sådant verk bestod dock. Denna regel löd numera sålunda:

Vid en opera eller ett annat tonkonstverk, till vilket hör en text, behöver anordnaren av ett uppförande endast tillstånd av den som har upphovsrätten till den musikaliska delen.¹⁸

¹¹ "Tvärtom räckte det att utvecklandet av handlingen, tankegången osv, överhuvud var skriftligt fixerad, under det att ett vidare spelrum blev kvar för uppförandet medelst framställare. I enlighet härmed kunde baletter, pantomimer och andra sceniska verk vara föremål för skydd, såvida bara förloppet var skriftligen förtecknat". Ibid. (Egen översättning).

¹² Ibid. (Samma avgränsning förekommer hos Gierke, se § 29.)

¹³ Jfr § 29. (Jfr även § 23).

¹⁴ Allfeld s 6. Gesetz vom 19 Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst. (LUG) Lagen trädde i kraft 1 januari 1902. (Konstnärsrätten kom att reformeras genom "Gesetz vom 9. Januar 1907 betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie.)

¹⁵ LUG (se not 14), 11 §, 1 st. (Uthyrning var undantaget från spridningsrätten. Även en ensamrätt att offentliggöra innehållet i alla slags verk var stadgat i nämnda lagrum.)

¹⁶ LUG (se not 14), 11 §, 2 st. 12 § innehöll bland annat ensamrätt till översättningar, dramatiseringar av berättelser samt återgivningar av sceniska verk i berättande form.)

¹⁷ LUG (se not 14), 27 §.

¹⁸ LUG, se not 14, 28 §, 2 st. (Egen översättning).

1910 ratificerade Tyskland den 1908 i Berlin reviderade Bernkonventionen för litterära och konstnärliga verk. Denna innefattade bland annat en uttrycklig förpliktelse för unionsländerna att skydda de i konventionen uppräknade verken.¹⁹ Ratificeringen tarvade i sin tur, vissa ändringar i den tyska lagen. Dessa kom till stånd genom ”Reichsgesetz vom 22. Mai 1910 zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. Oktober 1908”, vilken trädde i kraft 9 september 1910.²⁰

§ 1 i 1901 års lag fick härigenom följande tillägg:

Koreografiska och pantomimiska verk skyddas som skriftverk, även när det sceniska förloppet fixerats på annat sätt än genom skrift.²¹

I motiven (Begründung) till ändringen sägs följande:

Enligt lagen 19 juni 1901 åtnjuter koreografiska och pantomimiska verk skydd endast som skriftverk. Skyddet avhänger alltså av, att det sceniska förloppet, om än endast allmänt, är fixerat i skrift. Upphovsrättskonferensen i Berlin har, i synnerhet med hänsyn till den moderna reproduktionsteknikens framsteg, särskilt kinematografin och liknande förfaranden, ansett skyddsbehovet som givet även för sådana koreografiska och pantomimiska verk, *vilkas innehåll* fixerats på annat sätt än skriftligen. På grund av artikel 2 i den reviderade överenskommelsen är förbundsstaterna framdeles förpliktade att skydda koreografiska och pantomimiska verk till det betecknade omfånget. Det skydd, som i enlighet härmed upphovsmän från övriga förbundsstater kan ställa anspråk på i Tyskland, måste genom utvidgning av den hittillsvarande lagstiftningen beredas i den interna rätten; då får emellertid samma skydd självklart inte heller nekas de inhemska upphovsmännen.²²

I Bernkonventionen hade införts ett skydd för koreografiska verk och pantomimer, *vilkas iscensättning* fixerats i skrift eller på annat sätt. Det var i själva verket möjligheten att fixera verket på annat sätt än genom skrift, som föranledde ändringen i 1901 års lag på denna punkt. I ovan refererade motiv talas fortfarande om *innehållet* som föremål för fixeringen. Detta innebär att frågan om själva stegkompositionen omfattas av rättsskyddet i tysk rätt eller ej, inte heller efter denna lagändring framstår som helt klarlagd, samt att uttalandena i samband härmed tyder på att så inte skulle vara fallet.²³ Detta

¹⁹ Allfeld, 1928, s 10.

²⁰ Ibid, s 6-7. (Ikraftträdandet skedde samtidigt med den reviderade Bernkonventionen.)

²¹ Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908. Dem Reichstag vorgelegt am 12. März 1910, s 1, (Egen översättning.) (Jfr om den i Berlin 1908 reviderade Bernunionen under § 23.)

²² Entwurf... se not 21, s 7. (Egen översättning, egen kursivering.) Detta förslag granskades på uppdrag av riksdagen av en kommission på 14 medlemmar, vilken dock utan debatt enhälligt antog förslaget på denna punkt. Bericht der 13. Kommission über den Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908. Dem Reichstag erstattet am 29. April 1910.

²³ Jfr § 23.

kan eventuellt ha sin förklaring i att man uppfattat det i Bernkonventionen använda uttrycket "mise en scène" som det sceniska förloppet (Bühnenvorgang), något som i sin tur mycket väl kunde stå för de bestämningar av dramatiska verk, som tidigare fanns i tysk rätt. Som exempel på en sådan skall förutom de som redan anförts i föregående avsnitt refereras en kommentar till 1901 års lag, som även utkom samma år. Där sägs, att koreografiska verk av varjehanda slag skyddas, så snart "der dramatische Vorgang", om än nödtorftigt, fixerats skriftligt. Vidare tilläggs, att skyddet därvid inte avser de enskilda poserna och danserna men väl den till grund för en balett liggande fabeln eller andra tankar.²⁴

I en kommentar till 1910 års lagändring förefaller även Daude översätta "les oeuvres chorégraphiques et les pantomimes, dont la mise en scène est fixée par écrit ou autrement" med "choreographischen und pantomimischen Werken...", deren Inhalt auf anderen als schriftlichen Wege festgelegt ist.²⁵

Även om det vid denna tid således var fastlagt, att koreografiska verk av dramatisk karaktär var skyddade i tysk rätt, framstod inte definitionen av själva det skyddade alstret som helt klar. Mycket tyder emellertid på, att det var det händelseförlopp, som kunde uttryckas i rörelser, som betraktades som föremål för skyddet.

²⁴ Müller, s 19. (Han hänvisar till Dambach, 50 Gutchten Nr 25.)

²⁵ Daude, 1910, s 12.

§ 31 Doktrinen efter sekelskiftet

Vid sekelskiftet 1900 fanns i Tyskland en rad olika teoribildningar, avseende upphovsrättens natur. Redan 1892, i samband med att Albert Osterrieth presenterar ett i privat regi föranstaltat reformförslag avseende 1870-års lag, indelar han dem i fyra skilda grupper.

Till den första av dessa räknar han de författare, som ansluter sig till den positiva rätten. Om dessa säger han, att de förnekar existensen av en upphovsrätt och att för dem endast finns skyddsintressen som görs gällande genom straffnormer. Däremot säger han, att författarna i de övriga tre grupperna härleder skyddet från någon högre rättsgrundsats.¹

Till den andra gruppen hänför Osterrieth de författare, som ser upphovsrätten som en personlighetsrätt. Enligt honom betraktar dessa varje ingrepp i upphovsrätten i första hand som angrepp på upphovsmannens person eller ära, även om de dessutom tar hänsyn till förmögenhetsrättsliga intressen.² Till den tredje gruppen räknar han de författare, som omvänt ser upphovsrätten som förmögenhetsrättslig, ofta dock med inslag av personlighetsrättsliga moment. I denna grupp skiljer han mellan å ena sidan dem författare som ser upphovsrätten som ett konglomerat av objektslösa handlingar vilka förbehållits upphovsmannen, och å andra sidan dem som betraktar verket som ett immateriellt objekt. På senare tid, säger han, kan även en fjärde grupp författare urskiljas, nämligen de som inte ser upphovsrätten som ett enhetligt institut utan både som en personlighetsrätt och en förmögenhetsrätt, vilka föreligger vid sidan av varandra.³

Som upphovsman till teorin om upphovsrätten som en immaterialrätt eller en rätt till ett immateriellt objekt betraktas Josef Kohler.⁴ Han räknade visserligen även med en personlighetsrättslig del i upphovsrätten, men han ansåg att Gierke, vilken anses som den mest framträdande företrädaren för den grupp som ser upphovsrätten som en personlighetsrätt, överdrev de personlighetsrättsliga dragen.⁵ Kohler anför mot Gierkes synsätt bland annat, att detta inte omfattar frågan, huruvida bakom en originell andlig bild står en imaginär sådan, som inte förverkligas i en enda form utan tillåter en kanske ändlös rad av former för förverkligande.⁶ Den imaginära bilden är enligt Kohler en objektivt estetisk medelpunkt, utifrån vilken kan avgöras huruvida

¹ Osterrieth, s 5-7, 18.

² Se ovan § 29 om Gierke.

³ Ibid.

⁴ Se t ex Kohler, Das Autorrecht, 1880, s 129-287.

⁵ Kohler, Urheberrecht an Schriftwerken, 1907, Vorwort, s 1-17, Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 61.

⁶ Ibid, s 6.

till exempel en omvandling av en roman till ett drama innefattar en upphovsrättskränkning.⁷

Denna Kohlers lära om den imaginära bilden stämmer väl med hans uppfattning om ett immateriellt objekt för upphovsrätten.⁸ Här skall den studeras närmast i syfte att belysa frågan, i vad mån det är tänkbart, att den lämnade utrymme för ett rättsskydd för något utöver det dramatiska innehållet i ett koreografiskt verk. Denna fråga framstod inte som helt klarlagd av de uttalanden som ovan refererats från "Das Autorrecht". Där hade Kohler uttalat sig för ett skydd för koreografi, där rörelserna var ett omedelbart uttryck för ett dramatiskt innehåll, något som han i sin tur härledde från synsättet att lagens objekt, skriftverket, utgjorde ett i konstnärlig språklig form uttryckt tankeinnehåll.⁹ Eftersom stegkompositionen i detta fall var så starkt knuten till innehållet ligger det närmast till hands att anta att denna som konstnärlig struktur betraktad ej omfattades av skyddet Kohler anvisar här även uttryckligen ett skydd för lyrisk dans. I "Das Autorrecht" talar Kohler om den yttre respektive inre formen samt innehållet i ett verk som objekt för skyddet. I "Urheberrecht an Schriftwerken" har han bytt ut "innehållet", mot "den imaginära bilden". Dessa uttalanden skall här studeras i ett sammanhang.

I "Das Autorrecht" säger Kohler, att den konstnärliga formgivningen av ett litterärt verk inte bara är ett utnyttjande av satsbyggnader, uttryck och ordvändningar, utan att den väsentliga formen är den inre. Denna definierar han som det sätt på vilket en författare närmar sig sina idéer, hur han sovrar, grupperar, betonar och associerar dem.¹⁰ Språket anser han således endast utgöra det verktyg, med vilket man har att spela.¹¹ Vidare menar han, att diktarens skapande stegras ytterligare, då det är frågan om produkter av hans fantasi. Det är då inte längre fråga om en utformning av ett främmande stoff, utan stoffet i sig självt utgör författarens fria skapelse.¹²

⁷ Ibid, s 7.

⁸ I "Das Autorrecht", 1880, (s 129-287), talar Kohler ömsom om "Immaterialrecht" och ömsom om "Immaterialgüterrecht". Enbart härifrån skulle man kunna tolka detta uttryck som motsvarande äganderätt respektive egendom, dvs föremål för äganderätt, (tyskans "Eigentum" i båda fallen) – således som immaterialrätt respektive föremål för immaterialrätt. Kohler tänkte sig dock ett filosofiskt, estetiskt sett *immateriellt objekt* för rätten till skillnad från en materiell sak. Se härom i Urheberrecht an Schriftwerken, s 21-28, särskilt s 25-28. Där talas om "körperliche Güter" som objekt för äganderätt och "unkörperliche Güter" som objekt för immaterialrätt. Detta stämmer med läran om den imaginära eller inre bilden.

⁹ Jfr § 29.

¹⁰ Kohler, Das Autorrecht, 1880, s 295-297. (I samband härmed talar Kohler om varje egenartad tänkares egenartade stil som innefattande hans strävan mot idébildning. Stil skiljer han från manér, som inte har denna inre idébildande kraft.)

¹¹ Ibid, s 297.

¹² Ibid, s 299.

Utifrån nämnda synsätt formulerar Kohler olika nivåer för författarskyddet vilka är direkt relaterade till skyddsobjektet. På den lägsta säger han, tillhör endast den *yttre formen* författaren. Hit räknar han till exempel översättningen som skyddsberättigat objekt.¹³ Till högre nivå av författarskydd hänför han förhållanden, som innebär att inte bara den språkliga framställningen, den *yttre formen* tillhör författaren utan även idéutvecklingen, den *inre formen*. Hit räknar han till exempel vetenskapliga verk.¹⁴

Till en ännu högre nivå av författarrätten hänför Kohler skapelserna av den konstnärliga fantasin. Här, säger han, är inte bara den yttre och inre formen utan även *innehållet* föremål för författarskydd. Han påpekar särskilt, att detta påverkar skyddets omfång.¹⁵

Kohler urskiljer även ytterligare en högre nivå av författarverksamhet och författarskydd, dit han enbart räknar *musiken*. Musiken menar han, griper sina idéer ur en sfär, som ligger bortom den medvetna erfarenheten, och som kan anas som en högre existensform.¹⁶ Han hänvisar därvid bland annat till Westphal, vilken betecknat musiken och arkitekturen som de subjektiva, i sig själva skapande konsterna i motsats till de i huvudsak imiterande konsterna plastik och orkestik.¹⁷ Kohler ser således ingen kongruens, rättsligt sett, mellan musik och danskonst, något som måste betraktas som naturligt, om man beaktar under vilken tidsperiod han verkade. Danskonsten såg han således uppbyggd i huvudsak kring tankemässiga erfarenheter, något som även kunde berättiga den till skydd i egenskap av dramatiskt verk.

Även om Kohler således talar om att skyddet i de flesta fall inte inskränker sig till den yttre formen, är frågan om han inte trots detta avser, att skyddet då är enbart knutet till den inre formen respektive innehållet. Innehållet var då det väsentliga och den yttre formen måste ses helt och hållet i relation till denna. Genom att använda den yttre formen hos ett verk, till exempel meningsbyggnader och satser, kan man tänkas kränka innehållet, men i vidare måtto än så kan den yttre formen inte anses skyddad. Ett sådant synsätt skulle i sin tur innebära, att användandet av lösryckta danser och dylikt ur en balett skulle vara tillåtet, så länge man inte härigenom kränkte ballettens innehåll. Att tillskriva Kohler ett sådant synsätt skulle även bringa

¹³ Ibid, s 300.

¹⁴ Ibid, s 304.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid, s 305. "Den som i musiken bara finner välljudande tonfigurer, intressanta rytmer, ett "tonkaleidoskop", har inte lärt känna dess sanna väsen, inte tolkat dess makt, skriver Kohler som en förklaring till nämnda rättsskyddsnivå. Ibid. (Egen översättning).

¹⁷ Ibid, s 305 not 1. (Orkestik är en grekisk benämning på danskonst. Kohler ansluter sig till Klostermann, såtillvida som han betraktar arkitektoniska teckningar och musiknoter som lydande under författarskyddet, till följd av att de genom en bestämd konventionell metod meddelar de konstnärliga tankarna till fromma för det konstnärliga förverkligandet. Ibid, s 312-313. Jfr § 28. (Jfr även § 17)

detta i överensstämmelse med den tendens som utskilts i den övriga tyska doktrinen i detta avseende.¹⁸

I "Urheberrecht an Schriftwerken" har Kohler vidareutvecklat sina tankar om författarrättens föremål. Här betecknar han det som en konstnärlig språkbild till skillnad från det i "Das Autorrecht" omtalade tankeinnehållet i konstnärlig språklig form.¹⁹ Språket indelar han i "Sinnbildsprache" och "Natursprache". Till den förstnämnda kategorin, det vill säga symbolspråket räknar han, dels det egentliga språket, dels det bildspråk, som medelst tecknade och plastiska symboler skall beskriva något, som annars uttrycks i ord.²⁰

Till naturspråket räknar Kohler i första hand musiken, till följd av att denna genom sin komposition i sig själv framkallar vissa känslor och föreställningar, till skillnad från det intryck som konventionellt valda ljudsignaler framkallar. Detta, menar han, gäller även ledmotiv, vilka bör vara så utformade att de inte verkar som signaler utan redan genom sin karaktär eller sitt dramatiska läge har en tankeassocierande verkan.²¹

Även pantomimen räknar han till naturspråket, då dessa slags kroppsrörelser oavsett om de delvis sedan tidigare är konventionellt fastlagda, redan i sig själva framhåller ett bestämt känsloläge, varför de kan förstås, oavsett vilket språk man talar.²²

Detta synsätt kan schematiskt framställas på följande sätt:

konstnärlig
språkbild

Symbolspråk uttryckt
medelst *ord* eller
avbildningar

naturspråk uttryckt
medelst *musik*
eller *mimik*

Själva språkbilden anges således som författarrättens föremål, och dess konstnärliga kraft sägs räcka mer eller mindre långt. I detta avseende sägs, som tidigare, översättningen befinnas lägst, den vetenskapliga framställningen högre och det diktade konstverket högst. Endast beträffande de två

¹⁸ Jfr § 29.

¹⁹ Kohler, *Urheberrecht an Schriftwerken*, 1907, s 128. Dessa tankar hade presenterats redan 1892 i "Das literarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz", s 33.

²⁰ Kohler, 1907, s 130.

²¹ *Ibid*, s 134.

²² *Ibid*, s 134-135.

förstnämnda slagen av alster sägs den konstnärliga formen vara av betydelse.²³

Vid översättningar är det enligt Kohler fråga om en konstnärlig användning av själva språket, dess satsbyggnad, ordval och dylikt.²⁴ Vid vetenskapliga framställningar är det fråga om att skissa en bild och skildra de vetenskapliga resultaten – enligt Kohler den inre form som är varje tänkares egenart.²⁵ Vid diktade konstverk är det fråga om en äkta konstnärlig skapelse, diktning, lyrik, berättande roman och drama.²⁶ Här kännetecknas verket även av innehållet. Konstverkets väsen består här av det som är originellt i innehållet och som i detta avseende skiljer det från andra konstverk och får det att framstå som något självständigt och särskilt. Detta är vad Kohler kallar den imaginära bilden.²⁷ Mer i detalj beskriver han den på följande sätt.

Vid lyrisk dikt är den imaginära bilden en stämningsbild, som framgår av känslokennet och av det sätt, på vilket den enskilde diktaren håller kvar denna känsla och kan åskådliggöra den i fantasibilder. I romanen och dramat är den imaginära bilden inte samma sak som den så kallade fabeln, det vill säga den yttre utvecklingen, utan den består av det sätt, på vilket personligheternas karaktärsyttringar utvecklas och sätts in i denna fabel. Vid tonbilden handlar det emellertid, som vid lyrisk diktning, om ett stämningsintryck, vilket är beroende av att tonsättaren förstår att frambringa en bestämd känsla i en komposition av toner, som motsvarar denna känsla, varvid beaktats, att just föreningen av toner förmår alstra en alldeles egenartad stämning hos oss. Om man här har talat om melodi, så är detta endast ett otillräckligt uttryck för att beteckna stämningsbilden, härrörande från den vanligt förekommande, ofullkomliga, dilettantiska musiken, vars enda kännetecken ligger i en bestämd uppradning av toner, under det att stämningsbilden framför allt kännetecknas av harmoniken, genom de rytmiska vändningarna och genom de samverkande, enskilda stämmorna.²⁸

Det är inget lättfångat immateriellt alster, som Kohler här uppställer som objekt för upphovsrätten. Själv ser han läran om den imaginära bilden som en genom samverkan av estetik och rättsvetenskap tillhandahållen lösning på ett vetenskapligt problem. Han citerar själv den del av kritiken mot den, som säger att den skulle komma ur mystiken, avvika från verklighetens grund och leda till oklarhet och osäkerhet.²⁹

²³ Ibid, s 139.

²⁴ Se härom ibid, s 139-142.

²⁵ Se härom ibid, s 142-146.

²⁶ Ibid, s 147.

²⁷ Ibid, s 149-150.

²⁸ Ibid, s 151. (Egen översättning.)

²⁹ Kohler, 1907, s 150. Utan att på minsta sätt ta ställning till kritiken eller påstå några samband skall här endast nämnas, att för dramats del en lära om en inre åskådning utvecklats av framför allt Hoffmann under romantiken, då intresset för osynliga krafter stod högt. Av en dramatiker krävde Hoffmann, att han skulle ha förmågan att genomskåda livet och därigenom göra sig till herre över dess yttringar. Teaterns uppgift var att medelst fantasin och illusionen återspegla detta inre genomskådande av livet, "die innere Schau". Ett blott och bart skildrande av det alldagliga livet var för honom på intet sätt tillfyllest. Vidare önskade han göra oändlighetstanken

Oavsett om Kohler själv ändrat sin inställning till skyddet för danskonst eller ej, gav hans estetiskt-rättsvetenskapliga lösning av frågan om upphovsrättens föremål utrymme för en annan syn på rättsskyddet för danskonst än att detta skulle vara begränsat i enlighet med klassiska estetiska regler för dramats uppbyggnad. I en doktorsavhandling från 1920 framskymtar en dylik tolkning av Kohlers lära. Den förefaller ha en grogrund i de nya strömningar i danskonsten, som vid denna tid dragit genom Europa, inte minst till följd av familjen Duncans ankomst.³⁰

Denna avhandling skrevs av Helmut Oehmke. Oehmke talar om dansens två uppenbarelsformer, nämligen den, där ett musikaliskt tema kommit till användning och den, där dansskapelsen är oavhängig härav. I det första fallet, säger han, omsätter dansen det musikaliska temat i kroppslig form på ett sätt som motsvaras av när en kompositör sätter musik till ett drama. Trots att denne då använder dramats tankebild, skapar han en egen musikalisk tankebild. Genom de enskilda danstrukturenas karaktär menar Oehmke, uppstår den yttre formen, medan den inre uppstår genom det sätt på vilket de avlöser varandra. Även om en efterapning av en sådan dans, till följd av två dansares skilda fysiska förutsättningar, inte skulle kränka dansens yttre form, kan den, säger han, ändå betraktas som en upphovsrättskränkning. Det viktiga är nämligen inte huruvida den inre eller den yttre formen kränks utan om det är fråga om en kopiering av tanke bilden.³¹ Som exempel på dansformer, som utgör självständiga konstnärliga skapelser med ett tanke innehåll av samma värde som musiken nämner han bland annat Isadora Duncans skapelser vid festspelen i Bayreuth.³² Oehmke såg således en kongruens mellan dans och musik, som kunde göra dessa alster rättsligt sett likställda.

Oehmke påpekar även att rättsfrågan är betydligt enklare, om dansen är oavhängig av musiken och istället uttrycker en dramatisk tankebild.³³ I detta avseende överensstämmer Oehmkes framställning med vad som helt klart omfattades av rättsskyddet efter 1910. Det ovan förda resonemanget där-

synlig på scenen. Den ideala skådespelaren skulle vara en bärare av denna. Han använde sig härvid av pjäser av Calderon, vilka passade Hoffmann även genom sitt skimmer och sin färgstyrka. Kindermann, VI, s 33-37. Dylika tankar om dramats estetik finns även hos Schiller och kan därifrån följas tillbaka till Kant och ända till 1600-talsfilosofen Shaftesbury. Ekman, s 199-218, (206-208) Pochat, II, s 39-42.

³⁰ Jfr § 10.

³¹ Oehmke, s 50-51. Oehmke åberopar Kohlers "Literarisches und artistisches Kunstwerk". Jfr ovan not 19

³² (Venusscenen i Tannhäuser, blomsterflickan i Parsifal) Ibid, s 52. Oehmke åberopar även de franska rättsfallen "La Vengeance de Djelma l'Indienne" som exempel på att inte balett-musiken utan den koreografiska delen av produktionen var föremål för skydd, samt "Cosmopolitana", om vilket han påpekar, att det rörde en av skilda nationaldanser sammansatt balett. Ibid, s 51 not 54. Jfr härom § 14. (Jfr även Kohlers åberopande av "La Vengeance de Djelma l'Indienne" samt Endemanns kommentar härtill där han förutsatte, att skyddet kunde ha avsett musiken, § 29).

³³ Oehmke, s 50.

emot kan möjligen betraktas som kontroversiellt. Frågan är i vad mån det över huvud taget fanns representerat i den etablerade doktrinen.

1928 skriver Allfeld följande.³⁴

Koreografiska verk (baletter, andra danser, levande tablåer osv) och särskilt pantomimer bringar tankar till uttryck genom gester och rytmiska kroppsrörelser osv. De är skyddade, om och såvida därigenom åstadkommes en originell formgestaltning. Även här är endast denna, inte tankeinnehållet skyddat (detta endast eventuellt i förhållande till. § 11, st 1, punkt 2)³⁵ Eftersom varje framställning med en dramatisk handling genom gester och liknande faller under pantomimbegreppet, är inte framställningens syfte avgörande. Även den för filmning avsedda framställningen åtnjuter således lagens skydd.³⁶

Allfeld förefaller inte som Kohler lägga tyngdpunkten för rättsskyddet på innehållet eller den imaginära bilden hos ett konstnärligt verk. Han förefaller lägga den mer på formgestaltningen som sådan. Detta medför en konkretare och lättfattligare objektbestämning för upphovsrätten, och torde även medföra en ökad benägenhet att koppla rättsskyddet för koreografiska verk till själva den dansanta formgivningen. Å andra sidan ger den inte heller utrymme för några estetiska bestämmingar av danskonstens tankebild i kongruens med musikens som föremål (man kanske till och med skulle kunna kalla det för kraftfält) för rättsskyddet. Den dansanta formgestaltningen som sådan får ställas mot uppföranderättens konstruktion för ett avgörande av rättsskyddets omfattning. Med ett uppförande i lagens mening avser Allfeld ett uppträdande i vilket de agerande har roller och avnänder sig av tal, sång eller gester. Dessutom krävs enligt honom att minst två personer deltar.³⁷ Detta medför, att han uttryckligen utesluter monodramen från skydd mot uppföranden, dvs från de sceniska verken, vilken är den speciella verkskategorin, som 1901 års lag använder som objekt för uppföranderätten.³⁸ Härav torde framgå att, förutom att skyddet mot uppföranden icke enligt Allfeld avsåg rent lyriska verk, det inte heller omfattade uppförande av till exempel solopartier ur ett dramatiskt verk.

³⁴ Allfeld brukar betraktas som den författare, som i den i detta avsnitt inledningsvis nämnda debatten kom att framlägga den för framtiden mest tongivande teorin om upphovsrättens natur. Strömholm, Europeisk upphovsrätt, s 60-62. (Jfr Förslag 28.7.1914, s 50-53).

³⁵ 1901 års lag § 11, st 1, punkt 2 har följande lydelse: "Der Urheber ist ferner, solange nicht der wesentliche Inhalt des Werkes öffentlich mitgeteilt ist, ausschliesslich zu einer solchen Mittheilung befugt". (Med innehåll avses här inte särskilt ett konstnärligt fantiserat innehåll, som Kohler talar om.)

³⁶ Allfeld, s 65, (punkt 47) (Egen översättning.)

³⁷ Allfeld, s 151, (punkt 16 a) "Sowohl dem eigentlichen dramatischen Werke, als dem Libretto des musikalisch – dramatischen Werkes ist eigentümlich, dass Begebenheiten – wirkliche oder nur gedachte – als gegenwärtig sich vollziehende Handlungen dargestellt sind, so dass diese durch eine Aufführung, d.h. durch das Auftreten von mindestens Zwei Personen, welche die handelnden Menschen vorstellen und sich hierbei des Ausdrucksmittels der Sprache, des Gesanges oder der Gebärde bedienen, dem Publikum vorgeführt werden können".

³⁸ Ibid. (Om samspelet verkskategorier och rättigheter, se även §§ 15, 20, 27)

1929 skrevs två debattartiklar i ämnet. Den ena var skriven av Rudolf von Laban och hade rubriken "Dans, dansskrift och upphovsrätt."³⁹ von Laban beklagar, att det just är det sceniska förloppet i ett koreografiskt verk som skyddas, vilket han menar närmast innebär att endast librettistens arbete skyddas.⁴⁰ von Laban hänvisar vidare till dansnotationssystemet, som ett användbart kriterium för att skydda danskonst. Han menar, att notationen bringar klarhet och enkelhet i danskompositionerna och att endast denna typ av danskompositioner – till skillnad från den icke genomkomponerade känslö- och naturdansen och improvisationen – kan vara grundvalen för en seriös danskonst.⁴¹ Samtidigt skulle själva rörelsekompositionen fixeras för sig medelst en metod som motsvarade litteraturens text och framför allt musikens noter.⁴² Han föreslår även att lagstiftaren skulle ändra rubriken i 1901-års lag från "Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst" till "Urheberrecht an Werken der Literatur, Ton- und Bewegungskunst".⁴³

Den andra artikeln "Upphovsrättsskyddet för danskonst", skrevs av juristen Willy Hoffmann. Han menade, att det i lagen använda, och från det franska förslaget till revisionen av Bernkonventionen 1908 härrörande uttrycket "Bühnenvorgang" ("Mise en scène") i tysk rätt fortfarande färgades (eller skuggades) av den gamle juristen Hinschius, vilken 1888 skrev om möjligheten att skydda pantomimer i egenskap av dramatiska verk fram-

³⁹ (Egen översättning av titeln, "Tanz, Tanzschrift und Urheberrecht.") Notationen kallades "Tanzschrift" eller "Kinematographie". Den moderna fridansen hade vid denna tidpunkt bidragit till att lyfta danskonstens anseende. Rudolf von Laban var en av dess grundläggare. Han hade en utpräglad teoretisk läggning och hade utarbetat såväl ett eget rörelsesystem som ett notationssystem. Jfr här ovan, samt § 10. (Om betydelsen av danskonstens låga anseende, se även § 14).

⁴⁰ von Laban, s 634-636. "Diese widersprechende Auffassung gewinnt noch dadurch allgemeine Anerkennung, dass man den Librettodichter gemeinhin als Choreographen bezeichnet und ihn auch bei Aufführungen als Schöpfer nennt, während der Balletmeister, der die eigentliche tanzschöpferische Arbeit leistet als der nachahmende, nichtschöpferische Regisseur gilt, ger gänzlich ungeschützt ist". Ibid, s 636

⁴¹ Ibid, s 634.

⁴² Ibid, s 631-632. von Laban påpekar även att varje annan form av fixering av rörelser än medelst notation är otillfredsställande, när det gäller att fastställa ett danskonstverks identitet. Om fixering medelst film säger han till exempel att den är en återgivning av verket medelst den subjektiva tolkningen av en artist: "es bleibt zu beachten, dass es sich hierbei um einen sekundären nachschöpferischen Akt mit dem subjektiven Moment der Interpretation des Tanzwerks handelt". Detta synes man inte ha observerat i Frankrike, där fixeringskravet motiveras främst därför att man vill skilja upphovsmannes verk från artistens samtidigt som fixering medelst film godtas. Jfr § 19 (särskilt not 36). Den av von Laban anförda motiveringen att notationen skulle vara ett rimligt kriterium för att avgränsa skyddet omfattas inte alls av franskt rättstänkande. Fixeringskravet, som det är utformat i fransk rätt, får denna effekt endast som en nödvändig följd av de motiv som i första hand åberopas för dess existens, förutom det nyss nämnda, behovet att föra verkets existens i bevis. Jfr även avseende denna fråga, § 19.

⁴³ Ibid, s 636. Frågan är emellertid om inte begreppet ton- och rörelsekonst måste anses omfatta även artisternas prestationer, och att därför von Laban i enlighet med sitt i artikeln förda resonemang borde ha valt ett annat begrepp.

ställda genom mimik och dans.⁴⁴ Hoffmann vänder på Hinschius'från sakkunnigutlåtandet om pantomimen "Die lustigen Heidelberger" hämtade uttryckssättet och hävdar, att det inte kommer an på *vad* som skall förmedlas genom dansen, utan *hur* detta sker: "auf die Formung der künstlerischen Bewegung, die Ausdrucksgestaltung".⁴⁵ Rudolf von Labans dansnotation betecknar han som en allmänt förståelig fixeringsmetod för den konstnärliga dansen, som borde ha undanskaffat de sista betänkligheterna mot att behandla den konstnärliga dansen rättsligt lika med de övriga konsterna.⁴⁶

1933 gav Hoffmann även ut ett förslag till en ny upphovsrättslag.⁴⁷ I förhållande till 1901 års lag hade han renodlat och samtidigt utökat verkskategorier. I förslagets första paragraf uppräknas följande kategorier av skyddade alster, nämligen 1. Språkkonstverk, såsom skriftverk, tal, föredrag. 2. Tonkonstverk. 3. Filmkonstverk. 4. Danskonstverk. 5. Verk av bildande konst, såsom målningar.⁴⁸ I sin motivering till punkten 4. Danskonstverk uttalar Hoffmann följande.

För danskonstverken gäller numera även de vid skyddsvärda verk allmänt uppställda förutsättningarna. Skyddet är alltså inte inskränkt till danskonstverken av ett visst litterärt innehåll. Genom den Labanska dansskriften har dessutom skapats ett lättfattligt alfabet för dans, medelst vilket varje danskonstverk kan fastläggas i full klarhet och entydighet. – Det är inte så att dansernas konst, rörelsekonstverket som sådant, åtnjuter upphovsrättsligt skydd, utan forlandet av en idé till rumsligt och rörelsemässigt – rytmiskt förlopp. Dansarens prestation är en utövande konstnär, för vilken måhända ett prestationsskydd enligt konkurrensrättsliga grundsatser är möjligt. Dock förutser inte utkastet något särskilt prestationsskydd – liknande det för sångare och skådespelare osv. (§ 50).⁴⁹

⁴⁴ Dramatiska verk ägnade att framställas medelst mimik och dans. (Egen översättning). Hoffmann i "Schrifttanz", 1929, s 51.

⁴⁵ På utformningen av den konstnärliga rörelsen, gestaltandet av uttrycket. (Egen översättning). Ibid.

⁴⁶ Ibid. Hoffmann menade även att koreografiska verk var en oegentlig beteckning i sammanhanget, då med koreografi förstås läran om hur man kan fixera en dans medelst notation. I en 1953 framlagd doktorsavhandling om "Urheberrecht an Tanzschöpfungen" anger författaren, Schöfer, även att en koreograf, som noterar någon annans skapelse inte själv åstadkommit något, som kan medföra upphovsrätt. Schöfer, s 46-47. "Die Tätigkeit des Notierenden verlangt grosse Fertigkeit im Erfassen eines Bewegungsvorganges durch Zeichen und Worte und starkes Einfühlungsvermögen in die Gedanken des Tanzschöpfer, um zu einer treffender Beschreibung des Bewegungsgeschehens zu gelangen, sie ist aber keine geistig-schöpferische sondern eine mechanische." (s 47). (Om motsvarigheten till denna fråga inom musiken i modern tysk rätt, se Peter Hanser-Strecker, "zur Frage des urheberrechtlichen Schutzes des Notenbildes", UFITA, 1982, Bd 93, s 13-23).

⁴⁷ Detta hade föregåtts av ett officiellt förslag från 1932. Se härom i § 32. (Det hade även föregåtts av ett eget tidigare förslag, "Die Entwürfe von Elster, Marwitz und Hoffmann aus dem Jahre 1929", UFITA, 1929, s 652, som dock förbigås här).

⁴⁸ Hoffmanns förslag, s 22. (Något fixeringskrav fanns ej).

⁴⁹ Hoffmanns förslag, s 28-29.

Här framgår således klart, att det är själva rörelsekompositionen, som avses med skyddet, och detta skall enligt Hoffmann vara oberoende av huruvida den uttrycker ett tankeinnehåll eller ej.

Tanken att även icke dramatisk dans skulle omfattas av rättsskyddet framstår däremot inte klart i efterkrigstidens doktrin. 1948 beskriver Runge gränsdragningen för detta rättsskydd på följande sätt.

Genom § 1, st 2 LUG utsträcker upphovsrättsskyddet till dans- och rörelsekonstverk (koreografiska och pantomimiska verk), även när det sceniska förloppet fixerats på annat sätt än i skrift. Därvid måste det emellertid å andra sidan röra sig om originella andliga skapelser, till exempel som vid "döende svanen", så att enkla danser och gymnastiska övningar inte åtnjuter något upphovsrättsskydd (eventuellt finns konkurrenträttsligt skydd, till exempel för ej fixerade dansframföranden av ett modernt danspar). I sig erbjuder den Labanska dansskriften en exakt fixering av varje dans och rörelsekonstverk.⁵⁰

Av detta uttalande framstår det som om originalitetskriteriet ensamt skulle avgöra frågan om en gränsdragning beträffande upphovsrättsskyddet till dans- och rörelsekonstverk. Frågan är emellertid om inte uttalandet i första hand tar sikte på ett rättsskydd för själva den nämnda fixeringen av verket, dvs mångfaldiganderätten. Beträffande uppföranderätten säger Runge nämligen fortsättningsvis följande.

Kretsen av skyddade verk kompletteras genom sådana, till vilka de i 11 § LUG införda upphovsrättsbefogenheterna sträcker sig, varvid i st 2 begreppet sceniska verk dyker upp, vilka var och en på sitt sätt framstår som litterära, musikaliska eller till exempel vid ett dansspel även som pantomimiska verk.⁵¹

Längre fram påpekar han visserligen, att det inte är uppdelningen på flera roller det kommer an på utan det faktum att verket görs sceniskt synligt, varvid han påpekar att detta kan ske med till exempel en dikt. I sin uppräknings av de kategorier av alster, som är att betrakta som sceniska nämner han emellertid, förutom dramer och varjehanda dramatiska genrer, slutligen baletter och andra koreografiskt eller pantomimiskt framställda händelseförlopp.⁵²

Frågan är således om inte, enligt Runges synsätt, begränsningen i uppföranderätten innebär att endast de, som transponerar ett händelseförlopp i rörelser är föremål för fullständigt upphovsrättsligt skydd. Detta kan möjligen anses vara fallet vid viss lyrisk dans, som till exempel den "Döende

⁵⁰ Runge, s 38.

⁵¹ Ibid, s 38-39.

⁵² Ibid, s 78-79. "Hierher gehören alle Dramen, Schauspiele, Komödien, Schwänke, aber auch Opern und Operetten, Melodramen, Ballets und sonstige choreographisch oder pantomimisch dargestellten Vorgänge". (s 79). (Uppfattningen att begreppet uppförande inte innebär ett framställande av ett danskonstverk med skilda roller framförs även av Schöfer, s 66)

svanen", men däremot inte beträffande till exempel dansdivertissement eller abstrakt dans, som vid denna tid förekom inom teatern.⁵³

Kleine skriver 1952 under rubriken "Dans- och rörelsekonstverk", att förutsättningen för rättsskydd är "schöpferisch gedankliche Erfindung" vilket han förtydligar genom att förklara, att dansen eller rytmiken måste uttrycka en innebörd ("Sinn"), varvid ord och ton ersätts av gester och kropps rörelse. Han påpekar dock samtidigt, att även om den tankemässiga formgivningen skyddas, så är det mindre fråga om det rörelsemässiga förtydligandet av idén än om den kroppskulturella prestationen hos utförandet, så att tyngdpunkten i värderingen mer övergår från det tankemässiga till det kroppsliga.⁵⁴

Sammanfattningsvis kan kanske sägas, att tanken på ett skydd för den rörelsemässiga kompositionen vunnit gehör i efterkrigsdoktrinen medan till följd av lagens konstruktion detta inte kunde sträcka sig utanför området för dramatisk dans. Förhållandet måste således betraktas som omvänt i relation till det som ovan beskrivits som en konsekvens av Kohlers imaginära bild.

⁵³ Jfr § 10.

⁵⁴ Voigtländer – Elster – Kleine, s 14-15. "Mithin wird die Schutzfähigkeit der Tanz- und Bewegungsschöpfungen weniger von ihrer "literarischen" als von ihrer gesamtmusischen Gestaltung dieses Inhalts abhängen". (s 15).

§ 32 1965 års västtyska upphovsrättslag

Den nu gällande upphovsrättslagen av år 1965 kom att föregås av flera såväl privat som officiellt föranstaltade ändringsförslag, varav det första officiella förslaget presenterades redan 1932, det vill säga fyra år efter Bernunionens Romkonferens.¹

Lagförslaget syftade *dels* till att anpassa lagtextens ordalydelse noggrannare till den i Rom beslutade ordalydelsen av Bernkonventionen, *dels* till att ge svar på de upphovsrättsliga frågor, som de utökade tekniska möjligheterna att utnyttja skyddade verk givit upphov till.²

Det kanske mest iögonfallande hos lagförslaget är den redaktionella sammanslagningen av bestämmelserna rörande å ena sidan litteratur och tonkonst och å andra sidan de rörande bildande konst (LUG och KUG), något som motiveras på följande sätt.

Vid reformarbetet har vikt lagts vid att i minsta möjliga mån ändra grunddragen hos de båda tyska upphovsrättslagarna, vilka genomgående stått sig. Dock föreföll det ändamålsenligt att i en gemensam lag sammanfatta det hittills i två lagar uppdelade rättsområdet. Alla ledande rättstankar är ju användbara på samma sätt inom båda områdena, det för litteratur och tonkonst liksom det för de bildande konsterna och fotografi. De särskilda regler vilka emellertid stadgats för det ena respektive för det andra området för andligt eller konstnärligt skapande, framträder klarare inom de gemensamma ramarna.³

Av denna anledning kom man att i lagförslaget skilja mellan "Vortrag- Ausführungs- und Vorführungsrecht", varav de två första rättigheterna härrörde från 1901-års lag och avsåg litterära verk och tonkonstverk, medan det sistnämnda härrörde från lagstiftningen rörande konstverk och fotografi samt avsåg just dessa slags alster.⁴

¹ Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie mit Begründung. En utförlig redogörelse för dessa ändringsförslag ges av Strömholm i NIR 1963-1964, s 68-85, under rubriken "Den tyska upphovsrättsreformen".

² Entwurf des Reichsministeriums, 1932 (se not 1), s 31. Romkonferensen hade rört främst frågor om upphovsmännens droit moral. Grammofonskivor, radio, film och högtalare nämns som exempel på tekniska uppfinningar, som gav upphov till nya rättsliga frågor och utgjorde den huvudsakliga anledningen till igångsättandet av lagreformarbetet. Ibid. Jfr § 23

³ Entwurf des Reichsministeriums 1932 (se not 1), s 31-32. (Egen översättning). Detta hade även framförts i några privata förslag, som föregått detta officiella. Strömholm, Den tyska upphovsrättsreformen, s 72. Jfr § 31, not 47. (Om bakgrunden till uppdelningen av bestämmelserna i två lagar se § 28.)

⁴ Entwurf des Reichsministeriums, 1932 (se not 1), s 58-59. Konst och fotografier reglerades vid denna tid av Gesetz vom 9. Januar 1907, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie (KUG). Om de tyska traditionerna, när det gäller att i upphovsrättslagstiftningen systematisera rättigheter visavi olika slags verkskategorier, se §§ 27 och 28.

Med avseende på ett litterärt verk sägs uttrycket "Aufführung" (uppförande) enligt förslaget avse det synbara framställandet härav. Något krav på fördelade roller uttrycks ej. Till uppföranden räknas även filmvisning, då film i första hand sågs som ett kinematografiskt återgivande av scenuppförandet av ett drama.⁵ Med avseende på tonkonstverk, däremot, avsågs med "Aufführung" återgivandet av ett sådant för hörseln.⁶ Vidare var verkskategorier indelade i två avdelningar, nämligen en för litteratur och en för konst. Denna uppdelning korresponderar inte mot indelningen av rättigheterna i uppförande- respektive framföranderätt. Till konstverken räknas således tonkonstverk. Till de litterära verken räknas förutom språkverk, koreografiska och pantomimiska verk, avbildningar och kinematografiska verk. Tonkonstverken synes således ha fått sin kategorisering enligt estetiska bedömningar medan resterande verkskategorier, förutom den nyttillkomna kinematografen bestämts i enlighet med sin placering i 1901 års lag, vilken i sin tur kan återföras till preussisk rättstradition.⁷ I enlighet härmed hade bestämningen av koreografiska verk sitt ursprung i uppföranderätten till dramatiska skriftverk. Även om utvecklingen gått därhän, att de koreografiska verken efter 1910 fick fixeras på annat sätt än skriftligt, och nu i förslaget nämns som en särskild kategori av de litterära verken till vilken fixeringskravet inte längre upprätthålls, är således ändå ramen för bestämningen av dess rättsskydd densamma.⁸ Det är möjligt, att det varit de estetiskt-rättsvetenskapliga diskussionerna i doktrinen kring sekelskiftet, som givit impulsen till förslaget om en återförening av den litterära respektive konstnärliga upphovsrätten. Ser man till grundkonstruktionen i lagen synes denna emellertid inte i någon högre grad vara präglad härav, utan förefaller snarare bygga på en tämligen fast rättstradition.

I förslaget inskränks den rättsliga regleringen av förehållandena mellan upphovsmän med avseende på ett gemensamt åstadkommet verk till fall där deras bidrag utgör en oskiljaktig enhet. Sammanförandet av verk av olika slag, såsom ett litterärt verk med ett tonkonstverk eller ett verk av bildande

⁵ Entwurf des Reichsministeriums, 1932 (se not 1), s 58.

⁶ Ibid, s 58-59. Som en impuls från Romkonferensen föreslogs även ett begränsat skydd för de utövande konstnärerna i dessa sammanhang. Ibid, s 106-113.

⁷ Ibid, s 1 § 2. Jfr §§ 27-28 och 30. (Angående placeringen av kinematografiska verk, se här ovan.)

⁸ Fixeringskravet fasthölls inte i förslaget, något som inte torde haft samband med Romkonferensen, Jfr § 23. Här om sägs i stället följande. "Choreographische und pantomimische Werke werden nach geltendem Recht (§ 1 Abs. 2 LUG.) wie Schriftwerke geschützt, aber nur unter der Voraussetzung, daß der "Bühnenvorgang" schriftlich oder auf andere Weise "festgelegt" ist. Die Festlegung ist bei Werken der bezeichneten Art ohne Zweifel von großer praktischer Bedeutung für den Schutz, weil ohne sie Verletzungen des Urheberrechts schwer nachweisbar sein würden. Es geht aber nicht an, den Schutz gerade nur bei diesen Werken von der Festlegung abhängig zu machen. Der Entwurf (§ 2 zu I Nr. 2) hält deshalb daran nicht länger fest". Entwurf des Reichsministeriums 1932 (se not 1), s 33.

konst sägs uttryckligen inte grunda något medupphovsmannaskap.⁹ Detta sägs vara ett fasthållande av den äldre linjen.¹⁰ Detta stämmer såtillvida som den äldre regleringen avseende rättsförhållandena mellan en kompositör och en textförfattare till en opera lämnade den senare helt utan inflytande i vissa avseenden.¹¹ Denna reglering hade utelämnats i lagförslaget under hänvisning till att det inte förelåg några tungt vägande skäl till att åsidosätta textförfattaren.¹²

Det påbörjade reformarbetet av upphovsrättslagarna fullföljdes inte före andra världskriget. Det återupptogs i Västtyskland kort tid efter upprättandet av förbundsministeriet i Bonn.¹³

År 1954 offentliggjordes således tre lagförslag med motiv "Referentenentwürfe", något som avsåg att uttrycka att det var fråga om diskussionsförslag. Ett av dessa förslag avsåg en ny upphovsrättslag.¹⁴ Enligt dess första paragraf omfattar rättsskyddet litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk, vartill särskilt hör

1. Språkverk, såsom tal och skriftverk.
2. Tonkonstverk.
3. Verk av bildande konst, innefattande verk av byggnadskonst.
4. Filmverk.
5. Pantomimiska verk, innefattande danskonstverk.
6. Framställningar av vetenskapligt eller tekniskt slag, såsom teckningar, planer, kartor.¹⁵

Till skillnad mot äldre rätt är uppräknningen av verkskategorier här exemplifierande. Vidare är den äldre grundstrukturen i lagstiftningen uppluckrad såtillvida som att bildkonstverk placerats som punkt 3, med kategorier, som traditionellt räknats till skriftverken såväl före som efter sig. Förhållandet mellan verkskategorierna och uppförande – respektive framföranderätten är dock detsamma som tidigare. Uppföranderätten sägs således vara rätten att offentligt framställa ett språkverk eller ett pantomimiskt verk sceniskt eller att frambringa ett tonkonstverk hörbart. Framföranderätten sägs vara rätten

⁹ Ibid, s 2, § 8.

¹⁰ Ibid, s 41.

¹¹ Se härom §§ 27-30.

¹² Entwurf des Reichsministeriums (se not 1), s 93-94.

¹³ Strömholm, Den tyska upphovsrättsreformen, s 74-75.

¹⁴ Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, s V-VI, 63. (Titlarna på övriga förslag redovisas i källförteckningen.)

¹⁵ Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, s 7, § 1. (Ett särskilt stycke i paragrafen anger att filmkonstverk är underkastade vissa modifikationer i lagförslagets tredje del. Se härom, Strömholm, Den tyska upphovsrättsreformen, s 77-78.)

att offentligt göra ett verk av bildande konst synligt eller medelst tekniska anordningar ett filmverk synligt eller hörbart.¹⁶

Filmverk definieras således inte som i 1932 års förslag som i grunden utgörande ett uppförande av ett litterärt verk utan behandlas utifrån sitt färdiga skick. Om pantomimiska verk och danskonstverk sägs följande i motiven.

Koreografiska och pantomimiska verk skyddas enligt gällande rätt (§ 1 Abs. 2 LUG) som skriftverk men bara under den förutsättningen, att det sceniska förloppet fixerats skriftligen eller på annat sätt. Fixerandet är beträffande verk av denna art utan tvivel av stor praktisk betydelse för skyddet, emedan härförutan kränkningar av upphovsrätten svåriligen är påvisbara. Det är emellertid inte rätt att göra skyddet avhängigt av fixering just bara vid dessa verk. Förslaget (Absatz 2 Nr 5) håller därför inte längre fast därvid. Koreografiska verk nämns inte i förslaget som en självständig verkskategori, emedan de faller under det övergripande begreppet "pantomimiska verk". Genom formuleringen "pantomimiska verk innefattande danskonstverk" har för att klargöra saken framhävts, att danskonstverken hör till de pantomimiska verken.¹⁷

Begreppet danskonstverk, som introducerats av Hoffmann som ett övergripande begrepp i samband med att han argumenterade för en utvidgning av rättsskyddet utanför den dramatiska sfären, får här således sin betydelse genom påpekandet, att de utgör en underkategori av de pantomimiska verken. Detta kan knappast anses innebära annat än att rättsskyddet fortfarande tänkes begränsat till verk av dramatisk karaktär.¹⁸

Denna systematik ändrades inte i de följande officiella förslagen, utan återfinns i den slutliga lagtexten.¹⁹ I denna har vidare beteckningen tonkonstverk bytts mot musikverk och ordningen i uppräkningsordningen helt kongruent med de grundläggande upphovsrättigheter som kompletterar mångfaldiganderätten, nämligen "Vortrags-, Aufführungs- und Vorführungsrecht".

Lagens första paragraf innehåller de begreppsmässiga bestämningarna litterära, vetenskapliga och konstnärliga verk medan den nyss diskuterade

¹⁶ Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform, 1954, s 11, § 14. I motiven talas, liksom i ovan refererade förslag från 1932, om det synbara framställandet av ett litterärt verk i samband med uppföranderätten. Ibid, s 87-89. Om kategoriseringen av filmverk, se ibid, s 100-101.

¹⁷ Ibid, s 80-81. (Egen översättning). (Jfr ovan not 8.)

¹⁸ Jfr § 31. Samma ordning för uppräknandet av verkskategorierna som i här behandlade förslag återfinns även i ett förslag från 1939 av akademien för tysk rätt. Här nämns under punkten 5. emellertid enbart uttrycket "Tanzkunstwerke". Entwurf der Akademie für deutsches Recht, § 1. Se härom, Strömholm, Den tyska upphovsrätsreformen, s 74. Akademiförslaget byggde i sin tur på ett officiellt förslag från 1933. Entwurf der Akademie für Deutsches Recht 1939, s 1. Detta officiella förslag från 1933 var i sin tur en bearbetning av 1932 års ovan refererade förslag. Detta kom dock aldrig att offentliggöras. Strömholm, Den tyska upphovsrätsreformen, s 73.

¹⁹ Dessa förslag var Entwürfe des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform, 1959 (se s 3 och 28), samt Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte, 1962 (se s 5 och 37).

exemplifieringen av skyddade verkskategorier återfinns i den andra. Ordningen är följande.

1. Språkverk, såsom skriftverk och tal.
2. Musikverk.
3. Pantomimiska verk innefattande danskonstverk.
4. Verk av bildande konst innefattande verk av byggnadskonst.
5. Fotografiska verk innefattande verk, som skapats på liknande sätt som sådana.
6. Filmverk.
7. Framställningar av vetenskapligt eller tekniskt slag såsom planer, kartor....²⁰

Uppföranderätten sägs vara rätten att genom personlig framställning offentligt göra ett musikverk hörbart eller att framställa ett verk sceniskt. Framföranderätten bestäms som rätten att offentligen göra verk av bildande konst, fotografiska verk, filmverk eller framställningar av vetenskapligt eller tekniskt slag förnimbara.²¹ Uppföranderätten är således en bestämning till de verk, som traditionellt räknats till skriftverken med undantag av avbildningar. Framföranderätten är med nämnda undantag avgränsad till kategorier, där det enbart är fråga om en visning av konkreta alster, traditionellt konstverksrätten.²²

Vidare begränsas uppföranderätten beträffande språkverk och pantomimiska verk innefattande danskonstverk av bestämningen att framställningen skall vara scenisk.²³ Lagens utgångspunkt, när det gäller att bestämma rättsskyddet för koreografi är således vad som ryms i spelrummet mellan sceniska uppföranden av pantomimiska verk innefattande danskonstverk. Den närmare bestämningen härav måste sökas i praxis och doktrin.

²⁰ Gesetz vom 9. September 1965 über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz), § 2. (Egen översättning). Denna paragraf innehåller även en bestämning av originalitetskriteriet: "Werke im Sinne dieses Gesetzes sind nur persönliche geistige Schöpfungen".

²¹ Ibid, § 19. Föredragningsrätten har helt naturligt hänförts till språkverken. Skilda tekniska utnyttjandemöjligheter av framföranden och uppföranden har kopplats till mångfaldiganderätten, § 16. (Jfr § 15 not 23.)

²² Det kan vara av intresse att rekapitulera, att redan i den bayerska lagen från 1865 hänfördes avbildningarna till konstverksrätten, se § 27. En övergripande logisk analys av den rättstekniska utformningen av upphovsmannens ensamrätt, görs av Strömholm i Nordiskt Immateriellt rättsskydd, s 319-327 under rubriken "Den tyska upphovsrätsreformen i hamn" (se s 326-327.) Här jämförs även med fransk och nordisk rätt.

²³ Den förstnämnda kategorins rättsskydd utvidgas genom föredragningsrätten. (Scenuppföranden som bestämning till uppföranderätten fanns också i den bayerska lagen från 1865. Jfr § 27.)

Den rättsliga regleringen av medupphovsmannaskapet är i 1965-års lag inskränkt till fall där de till det gemensamma verket bidragande delarna inte låter sig åtskiljas.²⁴

I lagen finns även skydd för utövande konstnärer, vilket begränsats till medverkan vid föredragningar respektive uppföranden till verk, som omfattas av lagens rättsskydd.²⁵

²⁴ 1965 års lag § 8. En särskild regel har dock givits för det fall flera upphovsmän genom kontrakt förbundit sig till gemensamt utnyttjande av dessa: § 9 "Haben mehrere Urheber ihre Werke zu gemeinsamer Verwertung miteinander verbunden, so kann jeder vom anderen die Einwilligung zur Veröffentlichung, Verwertung und Änderung der verbundenen Werke verlangen, wenn die Einwilligung dem anderen nach Treu und Glauben zuzumuten ist". Denna regel kan jämföras med art 10 i 1957 års franska upphovsrättslag, där medupphovsmannaskapet till verk sammansatta av åtskiljbara delar regleras rättsligt, se § 16 not 17.

²⁵ § 73.

§ 33 Rättspraxis

De rättstvister, som förekommit i Tyskland rörande koreografi är få. Detta kan åtminstone delvis hänga samman med den återhållsamma syn på uppföranderätten härtill, som redovisats i den tyska rättstraditionen. Ett samlat studium av praxis torde dock ge en fördjupad bild av rättsutvecklingen beträffande de frågor, som i tidigare avsnitt utkristalliserats som de grundläggande. Dessa frågor är hur ett koreografiskt verk definieras rättsligt sett samt huruvida rättsskyddet sträcker sig utanför genrerna pantomim och dramatisk balett.

Tanken på ett rättsskydd för pantomim och balett inom ramen för det enligt 1870 års lag stadgade skyddet för uppföranden av dramatiska verk vann anklang bland en övervägande del av de tyska juristerna först genom ett sakkunnigutlåtande rörande en tvist om pantomimen "Die lustigen Heidelberger". Detta har dock redan redovisats ovan.¹ I utlåtandet angavs, att det var en uppgift för rättstillämpningen att göra en lämplig avvägning av vad som var att betrakta som dramatiska verk i motsats till vad som var att betrakta som till exempel ekvilibristiska prestationer eller dressyruppvisningar. Allmänt ansågs att sistnämnda företeelser borde falla utanför upphovsrättsskyddet. Nästa fall, som påträffas i den tyska litteraturen berör denna fråga. Fallet är från 1906 och dömdes därmed i enlighet med 1901 års lag. Denna stadgade en uppföranderätt till sceniska verk som en underkategori till skriftverken.² Rättsfrågan var således i vad mån här förelåg ett originellt sceniskt skriftverk.

Fallet rörde en pantomim, "Der Affe und sein Diener", och den byggde på en handling, som skrivits enbart i syfte att framhäva de konster, som behärskades av en apa, vilken medverkade i pjäsen. Ebner, från vilken detta referat hämtats, säger, att handlingen skulle sakna intresse för varje bildad person. Han tillägger dock att rättsskyddet inte beror av denna faktor, samt att författaren lagt ner år av arbete för att konstruera denna handling, genom vilken ett helt nytt sätt att förevisa dresserade apor tillskapats. Författaren tillerkändes rättsskydd.³

Att handlingen i pjäsen blev föremål för intresse torde sammanhänga med att uttrycket "sceniska" verk för de flesta jurister innebar samma sak som verk med "dramatiskt" innehåll. Detta fall visar således att man ställde tämligen låga krav på den dramatiska karaktären eller med lagens terminologi originaliteten hos ett sceniskt skriftverk. Bestämningen av vad som avsågs

¹ Se § 29.

² Se § 30.

³ Das Hanseatische Oberlandgericht, Hamburg, 2. März 1906, Seuff. Arch. 61, 415. Ebner, s 20

med skyddade sceniska verk gjordes av vissa jurister traditionellt med utgångspunkt från själva det sceniska uppförandet utifrån valda klassiska kriterier på dramat.⁴ Sålunda nämner Allfeld fallet i samband med att han hävdar, att flera medverkande krävs för att ett sceniskt verk (egentligen ett uppförande, rättsligt sett) skall anses föreligga i lagens mening. Därvid skriver han, att ett djurs deltagande, till exempel en apa, förutom de agerande, som förutsätts vara flera, inte ändrar den sceniska karaktären hos ett verk.⁵

Även nästa mål från 1930 presenteras i en samling sakkunnigutlåtanden under rubriken "Skydd för regitexten till baletten "Beethoven, Die Geschöpfe des Prometheus".⁶ Bakgrunden var följande.

Beethoven hade komponerat sin balett "Prometheus" för koreografen Viganos och hans hustru 1801. Viganos textbok var emellertid förkommen och käranden (L.) hade rekonstruerat baletten med stöd av tidningsrecensioner från uruppförandet samt en biografi om Viganos av Ritorni.⁷ Han hade sedan sänt manuskriptet till svaranden (O.) och erbjudit denne att låta uppföra baletten. Först erhöll han beskedet, att O. var intresserad. Efter flera månader meddelade emellertid O., att han i stället ämnade använda en annan rekonstruktion av baletten, gjord av teaterns balettmästarinna, M., vilken likaledes var svaranden i tvisten. Käranden menade nu, att ett av svarande 8.4.1927 föranstaltat uppförande av baletten inte var något annat än ett otillåtet uppförande av hans verk.⁸

Sakkunnigutlåtandet är intressant i första hand genom det sätt på vilket bedömningen skett. Denna har gjorts stegvis på motsvarande sätt, som senare skedde i Frankrike, när det gällde att fastställa, huruvida en regiprestation varit föremål för rättsskydd, respektive utsatts för rättskränkning.⁹ I första hand jämförde således de sakkunniga den ursprungliga Prometheussagan och det material, som fanns tillgängligt avseende Viganos balett, med kärandens respektive svaranden M's prestationer för att undersöka, huruvida de kunde anses ha skapat något självständigt nytt. Vidare jämförde man parternas egna prestationer med varandra för att utröna huruvida plagiat förelåg.¹⁰

Resultatet blev att såväl käranden som svaranden M. var för sig ansågs ha åstadkommit självständiga verk. I utlåtandet sägs följande härom.

⁴ Om bakgrunden till dessa skilda utgångspunkter för bedömningen av sceniska verk, se §§ 27-29.

⁵ Allfeld, s 151. Jfr § 31.

⁶ Wollenberg, Gutachten vom 22. Januar 1930, s 71. (Gutachten der fünf preussischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht).

⁷ Ibid, s 71, 75. Se även § 9.

⁸ Wollenberg, Gutachten vom 22. Januar 1930, s 71.

⁹ Jfr den straffrättsliga prövningen av "La Belle de Cadix", § 18 not 5, samt fallet "Ba-ta-clan", § 18.

¹⁰ Wollenberg, Gutachten vom 22. Januari 1930, s 73-83.

Käranden torde ha förbisett, att dansen är det viktiga i en balett, i det att han helt och hållet gjort baletten till en pantomim. Denna avslöjade snarare en fantasifull diktare än en erfaren teaterpraktiker, men den var tvivelsutan skyddad mot offentliga uppföranden.¹¹ Svaranden M, hade däremot utnyttjat idén sceniskt på ett säkrare och effektfullare sätt. Hon hade utgått från en annan källa från 1912 av Gregor von Pantasi och därmed nöjt sig med pantomimiska inslag i det dansanta partiet, vilket fått överväga. Till följd av att hon under så lång tid haft tillgång till kärandens manuskript, har hon utan tvivel hämtat stoff även ur detta. Utformningen härav har hon emellertid givit en egen prägel. Intrycket av hennes prestation är att den genomgående är självständig och genomtänkt och att hon särskilt visar prov på skicklighet, när det gäller att glida över från det pantomimiska till det dansanta, så att motsägelser mellan musiken och det sceniska härigenom undvikits.¹²

Fallet speglar således närheten mellan författarskap, regi och koreografi vid dramatisk balett. Koreografens manuskript behandlades som man skulle kunna tänka sig en regibok behandlad vid en upphovsrättslig bedömning. I rubriken till sakkunnigutlåtandet talas även om en regitext. Manuskriptet måste anses svara mot det slag av arbete som utlåtandet över "Die lustigen Heidelberger" i polemik mot Mandry beskrivs som liggande mellan endast ett skissartat libretto och det artistmässiga arbete som en balettmästare gör. Det är med det äldre utlåtandets ord snarare fråga om vad ("was") som görs på scenen och inte hur ("wie") det görs. Vad som skall göras på scenen kan tänkas presenterat antingen i ett detaljerat libretto eller i balettmästarens manuskript.¹³ Fallet skulle således kunna betraktas som ett precist exempel på vad man redan från början – i samband med att Mandry ställde frågan på sin spets – fokuserade som objekt för rättsskyddet för pantomim och balett i Tyskland.

Endast i mindre mån är fallet klagörande beträffande frågan vilka genrer skyddet omfattade. I sakkunnigutlåtandet skiljer man mellan baletter av rent dansant karaktär, baletter där den poetiska idén är underordnad de dansanta scenerna, och baletter där det dansanta genomgående får tjänstgöra som uttryck för den sceniska idén. Prometheus hänförs till den andra kategorin.¹⁴

I samband härmed skall observeras, att allt eftersom kravet på dramatiskt skeende undertrycks, förskjuts skyddet med nödvändighet mot det sceniska. Om det då inte inriktas mot den abstrakta stegkombinationen kommer det att tangera ett skydd för en regimässig prestation.¹⁵

¹¹ Ibid, s 82. (Egen sammanfattande översättning).

¹² Ibid, s 76-78, 83 (Egen sammanfattande översättning).

¹³ Jfr § 29. Detta slags manuskript kom till användning i Frankrike, när det gäller att avgöra om de var att betrakta som medupphovsmän till en "ballet d'action", inte när det gällde att göra anspråk på rätt till koreografin som sådan. Jfr § 29 (även not 47 och där gjorda hänvisningar).

¹⁴ Wollenberg, Gutachten vom 22. Januar 1930, s 74-75. Utgången i målet presenteras inte i denna källa

¹⁵ Jfr § 18.

Det fall, som härnäst, på 1950-talet, blir föremål för rättslig bedömning ger några ytterligare aspekter i detta avseende. Detta fall från 1951 rörde frågan om en scen ur Kurt Jooss balett "Der grüne Tisch" rättsstridigt återgivits i filmen "Sensation in San Remo".¹⁶ De två första rättsfrågorna anges på följande sätt.

1. Dansen som uttrycksmedel, rörelserna, kostymeringen, maskerna och andra tillbehör är inte föremål för upphovsrättskydd.

2. Idén att framställa förhandlande män vid ett överläggningsbord är inte skyddad, utan formgivningen. Skyddet är inte beroende av vad (här anges "was" inom citations-tecken) som framställs, utan hur (här anges "wie" inom citationstecken) det uppförs.¹⁷

Här används således Hoffmanns uttryckssätt när det gällde att definiera, vad som skulle vara föremålet för rättsskydd i danskonstsammanhang, men medan Hoffmann vänt på ett äldre uttryckssätt sannolikt i syfte att fokusera skyddet mot rörelsekompositionen, används det här i syfte att beskriva skillnaden mellan en oskyddad idé och en skyddad formgivning.¹⁸ Frågan är om man inte därvid befinner sig på samma skala mellan författarskap och iscensättning som tidigare, men att man principiellt sett i högre grad än tidigare tänker sig ett skydd som tar fasta på den sceniska utformningen. Betydelsen av "was" respektive "wie" skulle i detta sammanhang kunna hänföras till den glidande skalan mellan innehållet (motivet) till en pjäs och de mer preciserade idéerna för dess iscensättning.

Det bör emellertid observeras, att skyddet för koreografi kan skiljas från skyddet för författarskap respektive regimässiga prestationer endast i den mån rättsskyddet för koreografi tar fasta på idéer avseende själva rörelsekompositionen.¹⁹

I fallet, där käranden vann, konkretiseras frågan om vad som var föremål för skydd genom att domstolen anger vilka element, som svaranden ansetts ha plagierat. I rättsfrågan angavs att element i ett verk var skyddade, i den mån de var så väsentliga, antingen till omfånget eller innehållsmässigt, att upphovsmannens originella formgivning kändes igen härpå.²⁰ För att plagiat skall anses föreligga, krävs således, att element som är att betrakta som skyddade, använts. I domen sägs, att rörelseförloppet och de agerandes

¹⁶ Landgericht Essen. Urteil vom 20. September 1951, 5 Q 18/51, UFITA, Bd 18, 1954, S. 243-251. (Rechtskräftig gemäss Vergleich vorm Oberlandesgericht Hamm vom 17. Dezember 1951, 4 U 237/51). (Även detta mål dömdes således enligt 1901 års lag). (Jfr § 10.)

¹⁷ UFITA, Bd 18, 1954, s 243. (Egen översättning).

¹⁸ Jfr § 31.

¹⁹ Beträffande den närmare problematiken kring relationen idé-form, författarskap-regi-koreografi hänvisas till §§ 17-18.

²⁰ UFITA, Bd 18 1954, s 244.

rörelsespel, hållning och gester i väsentliga delar förlöper likformigt.²¹ Härigenom synes skyddet vara fokuserat mot den dansanta rörelsekompositionen. Domstolen tillägger emellertid, att denna långtgående likformighet i den dansanta framställningen, ytterligare understryks av den sceniska uppbyggnaden och dansarnas kläder och masker.²² I fallet har skyddet således förlagts till de sceniska elementen, vilka dominerats av koreografin. Skyddet grundas även på att dessa element ger uttryck för någon form av handling.²³ Något principiellt skydd för själva rörelsekompositionen kan fallet således ej anses ge uttryck för. 1901 års lag, vilken gällde, avsåg även det dramatiska innehållet som objekt för rättsskydd till koreografiska. Fallet rörde även ett plagiat av en helhet varför det inte fanns anledning att särskilja rörelsekompositionen.

Enligt förslag i samband med införandet av 1901 års lag skulle de sceniska verken utgöra en särskild verkskategori. Dessa hänfördes istället till skriftverken. Det första fall, som avdömdes enligt 1965 års lag, där istället de pantomimiska verken satts in som en särskild kategori vid sidan om språkverken, fick en något märklig bedömning, vilken sannolikt föranleddes av lagens konstruktion. Uppdelningen av de dramatiska eller sceniska verken på två verkskategorier, språkverk respektive pantomimiskt verk, inbjuder måhända till att se elementen i ett sceniskt verk separat i stället för att på ovan beskrivna sätt se till helheten i verket. Fallet rörde ett cirkusnummer med en dresserad elefant, vars ägare deltagit i en turné "Radio Circus 60" och slutit avtal med den agent, som skötte turnén, enligt vilket numret fick spelas in för television. Till följd av avtal mellan agenturen och skilda TV-företag kom utdrag ur kärandens nummer att visas i västtysk tv under titeln "Jetzt kommt Wanda, der Wundererelefant." Frågan rörde i vad mån dressörens upphovs- respektive artisträtt härigenom kränkts. Domstolen uttalade, att cirkusnumret inte var originellt vare sig man betraktade det som ett språkverk eller som ett pantomimiskt verk. Texten inskränker sig till enkla frågor. Vidare ansågs de medverkande personernas rörelser och mimik helt underordnade djurets rörelser, vilka inskränkte sig till nickningar och skakningar på huvudet för ja och nej, slag med en i snabeln hållen hammare som svar på av publiken ställda räkneproblem samt till att äta, dricka och röka en cigarett. Domstolen förefaller således ha prövat, om cirkusnumret antingen utifrån texten skulle ha varit ett språkverk eller utifrån rörelserna ett pantomimiskt verk i stället för att se till helheten. Även om det är troligt att

²¹ Ibid. s 248. "Die ruhende Haltung der Männer an den Konferenztischen und das Auflegen der flachen Hände auf den Tisch bei Beginn der Szene, das weite Zurückbiegen und Vorwärtsbeugen des Oberkörpers bis auf den Tisch, das Auflegen des Kopfes auf die Hand bei gleichzeitigem Stützen des Ellenbogens auf den Tisch, das Emporschnellen einzelner und mehrerer Tänzer, das Emporwerfen der Arme und andere Bewegungen der Arme und der Köpfe."

²² Ibid, s 248.

²³ Baletten betecknas som ett dansdrama. Ibid, s 244. (Se härom i § 10 not 27 anförd källa.)

detta inte skulle ha ändrat bedömningen i fallet har saken ändå principiellt intresse. Man kan nämligen ifrågasätta, om lagens konstruktion är alltför låst i förhållande till traditionella genrer för att vara ändamålsenlig, eller som den ger upphov till att man förlorar det sceniska helhetsperspektivet både som objekt för rättsskyddet eller som ett sätt att kränka ett annat verk.²⁴

En ny bild av rättsläget beträffande koreografi eller danskonst uppvisar ett fall, som avdömdes 1974 av Oberlandesgericht München, således även det efter införandet av 1965 års lag. Frågan gällde i första hand om en balett, som byggde på brasilianska folkdanser, var att betrakta som ett upphovsrättsligt skyddat verk eller som allmän gods i form av sydamerikansk folklore. Domstolen uttalar, att även om sydamerikanska folkdanser ligger till grund för framställningen, så är dess dramaturgiska förlopp ändå ingen folklore, utan en originell skapelse. Framställningen grundades enligt domstolen på en koreografi, som inte kunde vara att betrakta som folklore.²⁵ I detta scenkonstverk har sannolikt det koreografiska elementet varit helt dominerande. Några krav på att rörelserna skall transponera ett tankeinnehåll, diskuteras ej. Rättsskyddet måste således ha kopplats enbart till rörelseelementet även om man inte särskilt nämnt detta, utan i enlighet med den ovan konstaterade rättstraditionen talar om det dramaturgiska förloppet. Tvistefrågan – huruvida efterbildning förelåg – gav sannolikt ingen anledning till ett särskiljande av dramaturgi och koreografi. I denna fråga uttalar domstolen först rent allmänt, att efterbildning föreligger, om de väsentliga drag, som ger verket dess individuella skyddsberättigande prägel återkommer i det verk, som anklagas för plagiat. Vidare sägs, att det dramaturgiska förloppet i de båda verken stämmer överens varför efterbildning ansågs föreligga i förekommande fall. (Domstolen påpekar även, att 21 av de 25 - 30 dansöser, som medverkat i den uppsättning, som bedömdes som efterbildning, även medverkat i originaluppsättningen.) Även här berörs således den specifika frågan vilka enskilda element inom ramen för själva det koreografiska eller sceniska alstret, som är föremål för skydd. I detta fall talar emellertid domstolen särskilt om skillnaden mellan folkdans och en originell skapelse, på ett sätt som gör det omisskännligt att koreografin här är ett grundläggande element, som måste vara föremål för skydd för att plagiat skall anses föreligga. Eftersom denna inte heller vara uttryck för något händelseförlopp måste med det skyddade elementet ha avsetts själva rörelsekompositionen. På sin höjd kan dansen anses vara uttryck för ett karaktärsmissigt skeende.²⁶ I fallet talas

²⁴ Landgericht München I. Urteil vom 21. März 1967. 7.o 154/66 (Rechtskräftig). UFITA Bd 54, 1969, S 320-324. (321).

²⁵ Oberlandsgericht München. Urteil vom 14. März 1974 64 4079/73 (Rechtskräftig). UFITA, Bd 74, 1975, S 320-325 (322). ("Brasiliana").

²⁶ I detta sammanhang kan nämnas, att käranden i här diskuterade mål senare även förde ett mål om efterbildning av hans koreografi genom att fotografi tagits och använts till ett skrivom-

även om "danskonsverk" utan att dess ställning som underkategori till pantomimen diskuteras.²⁷ Detta fall tyder således på att koreografin, rörelsekompositionen som sådan, uppnått ett självständigt skydd, och inte bara skyddas som element, som transponerar innehållet i ett dramatiskt verk. Dessutom måste gränsen från dramatisk till lyrisk och karaktärsmässig dans härmed anses överskriden. Gränsdragningsproblematiken förflyttas därmed till området för abstrakt dans respektive koreografi i sportsammanhang.

I själva verket har denna fråga aldrig direkt varit föremål för prövning i tysk rätt. Däremot har i två fall prövats huruvida man i samband med konståkning kränkt innehållet i operetter. Till följd av att uttrycket "scenisk" i 1965 års lag uttryckligen utgör en bestämning till uppföranderätten måste i samband med att frågan om det otillåtna uppförandet prövas, även avgöras om konståkning kan betraktas som sceniskt uppförande. Till följd härav ger fallen indirekt en aspekt på ett eventuellt skydd för konståkningsprestationer. Sistnämnda aspekt har blivit föremål för uppmärksamhet i modern tysk doktrin. Innan denna presenteras finns det således anledning att redogöra för fallen ifråga.

I båda fallen hade svarandena erhållit tillstånd att uppföra musiken. Tillståndet innefattade emellertid inte befogenhet att tillåta, att operetterna uppfördes sceniskt. I käromålen hävdades, att svarandena kränkt upphovsrätten till operetterna genom att utan tillstånd uppföra dem sceniskt i sina isrevyer. I "Eisrevue I" dömde Bundesgerichtshof till svarandens fördel och i "Eisrevue II, till kärandens.

*"Eisrevue I"*²⁸

Svaranden var alltsedan 1956 arrangör av en "Scala-Eis-Revue", vilken visades i olika delar av Västtyskland och i Väst-Berlin. Därvid medverkade Scala-orkestern samt operettsångarna Ilse Gramholz och Franz Heigl, vidare flera kända konståkare som solister samt Scala-Girls och Scala-Boys som isdanstrupper. Programmet kungjorde 19 nummer varibland följande:

6. Operettmelodier ur "Im weissen Rössl" och "Saison in Salzburg" med Ilse Gramholz och Franz Heigl, etc.

12. En rad melodier ur "Die lustige Witwe" med Ilse Gramholz och Franz Heigl etc.

19. "Maske in Blau" med Ilse Gramholz och Franz Heigl etc.

Landgericht bevestigade första uppförandet i Berlin av isrevyn från den 22 februari 1957. En person som inte redan tidigare varit bekant med scenuppförandet av operetterna skulle inte ens delvis ha kunnat erfara handlingsförloppet. Programnumren visades

slag. Detta mål förlorade han dock. Landgericht München I. Urteil vom 29. Mai 1979. 7 S 21373/75. (Rechtskräftig). ("Godspell"). UfITA, Bd 87, 1980 S 335-338.

²⁷ UfITA, Bd 74, 1975, s 320-322.

²⁸ Urteil des Bundesgerichtshofs vom 18. März 1960. Aktz.: I ZR 121/58 (Kammergericht). GRUR, 1960, S 604-606. (Referatet utgör en egen sammanfattande översättning).

snarare enbart ackompanjerade av operettmusiken och i en kostymering liknande den som var bruklig i de ifrågavarande operetterna. Svarandens isrevy framstod i själva verket som en isshow med sportsligt-artistisk, danskonstnärlig och humoristisk prägel och med passande musikalisk omramning, varvid endast används melodier ur nämnda operetter.

Oberlandergerich anslöt sig till denna uppfattning. Den fastställde, att svaranden i sin isrevy bara återgivit sådana delar av operetterna, som på intet sätt tillkännagivit någon handling. Visserligen hade kostymerna, som burits av sångarparet, och konståkarna, varit anpassade till karaktären hos de ifrågavarande operetterna, men enbart detta kunde inte leda till antagandet, att ens delar av operetterna skulle vara sceniskt uppförda. Samma resonemang ansågs gälla beträffande vid visst tillfälle använda kulisser.

Bundesgerichtshof fastslog inledningsvis, att frågan, huruvida ett dramatisk-musikaliskt verk återgivits "sceniskt", i stor utsträckning är en fråga om faktiska konstateranden och att domstolen var bunden av det ovan redovisade konstaterandet, att det inte var möjligt för isrevyns besökare, att inom ramen för föreställningarna förskaffa sig ett intryck av det innehållsmässiga skeendet i operetterna. I enlighet därmed skildrades varken för publikens hörsel eller för dess syn de för operetterna (eller delar av dem) utmärkande tilldragelserna som ett levande pågående händelseförlopp. Föreställningarna inskränkte sig snarare till att visa osammanhängande isartisteri och isdans ackompanjerad av enstaka schlagermelodier och musikstycken ur operetterna. Den omständigheten, att två personer stod och rörde sig vid kanten av isbanan vid mikrofonen och sjöng operettvisor, som inte hade något igenkännligt sammanhang med librettoscenerna ur operetterna, ansåg man lika lite uppfylla förutsättningarna för ett scenuppförande av operetterna som återgivning av de av orkestern spelade-godtyckligt utvalda och sammanställda musikstyckena. Vidare ansågs inte heller de karaktäristiska kännetecknen på ett scenuppförande kunna ses enbart däri, att kostymerna delvis anpassats till operetternas miljö samt att vid visst tillfälle visats kulisser från det bekanta gästgiveriet i Wolfgangsee ur operetten "Im weissen Rössl". Visserligen ansåg man, att kostymer och kulisser kan vara ägnade till att höja beredskapen hos publiken att förstå de uppvisningar, som läggs i dagen, men detta är ingen ersättning för den felande framställningen av händelser. I detta fall hade konstaterats, att sångarparets och några konståkares kostymering för de, som redan känt till operetterna, låtit antyda att här anspelades på kända operettgestalter, till exempel värdinnan från "Im weissen Rössl", "schönen Sigismund", "Lustige Witwe", och "Danilo". Domstolen ansåg emellertid, att enbart det faktum, att konståkarna visade sitt artisteri i en dräkt, som möjliggjorde för den med operetterna redan förtrogna delen av publiken, att skönja ett samband, utan att operettgestalterna återspeglade den egenart och originalitet, som upphovsmannen förlänat dem, inte innebar en kränkning av scenuppföranderätten. Artisterna kännetecknades inte heller i programmet som personer från operettverken. Operettexternas ordalydelse, det allmänna händelseförloppet och det dramatiska rörelsespelet hade inte heller använts vid skridskouppvisningarna.

Även i detta fall var det således fråga om vilka element i ett verk som utnyttjats och i vad mån användandet skulle anses innebära otillåtet uppförande. Det verk, som kränktes och till vilket dessa element ursprungligen hörde var emellertid inget koreografiskt verk utan en operett. Fallet ger därför inget direkt svar på skyddet för koreografi. I detta avseende kan slutsatser endast dras indirekt, det vill säga att om isdans kan anses vara ett

sceniskt uppförande av en operett, så kan det även anses vara ett sceniskt uppförande av pantomim och danskonst. I fallet "Eisrevue II kom domstolen just till slutsatsen, att isdansen kränkte operetten.

*"Eisrevue II"*²⁹

Svaranden, ett nordamerikanskt bolag, arrangerade isrevyer och gästade olika städer i Västtyskland. Med början i maj 1957 visades även i Berlins Sportpalats en isrevy, som bestod av 22 olika uppvisningsnummer. I svarandens program annonserades under Nr 12 följande:

"Die lustige Witwe..... Jinx Clark
Danilo Peter Firstbrook
Der Gesandte Robert Unger
Sonia Rosemari Unger
Der ballettmeister Ken Rogers
Die Glamour Icers und die Ice Squires"

Landgericht bevistade svarandens föreställning den tredje maj 1957 och nedtecknade sina slutsatser i ett protokoll. Domstolen dömde till förmån för käranden.

Oberlandesgericht jämförde sakförhållandena i ovan nämnda protokoll med operetttexterna och arrangemangen för piano (klaverutdragen). Domstolen kom till den uppfattningen, att svarandens programnummer 12 var en bearbetning av scenstycket "Die lustige Witwe" och den härtill hörande musiken. Den konstaterade att det förelåg väsentliga överensstämmelser mellan isrevyföreställningen och operetten beträffande det allmänna skeendet och det dramatiska rörelsemönstret. Tankeinnehållet i svarandens föreställning ansågs till hela sin uppläggning och de dominerande höjdpunkterna vara detsamma som i operetten. Härvidlag konstaterades följande: På samma sätt som i originalverket försökte "Der Gesandte" även i isrevyn att övertala "Danilo att gifta sig med "Die Witwe". Även en scen från Maxim, där "Grisetten" uppträdde, återgavs på isen. "Vilya Lied" framfördes visserligen inte enbart av "Die Witwe, men dansades väl tillsammans med "Danilo". Likaså dansade "Danilo" och "Die Witwe" ytterligare en vals. Det var då fråga om den i operetten ingående valsen "Lippen schweigen, flüstern Geigen", som också i originalversionen dansas av "Hanna" och "Danilo" och liksom melodin utgör en bestämmande del av operetten. Visserligen fjärrade sig svarandens framställning från det skyddade verket därigenom, att figurerna "Sonjas sällskapsdam" och "Der Ballettmeister" diktats till. Dessa figurer tjänade emellertid enbart till att förenkla skeendet och gjorde en omständlig inledning umbärlig. Operettens grundtanke, att skildra "Danilos" – av pengar oinflyerade – kärlek till Hanna, hade i vart fall bevarats vid förkortandet och övertagandet av det väsentliga händelseförloppet. Det förhållandet, att sekelskifteskostymer användes i isrevyn, innebar ett närmande av denna till det intryck, som operettens textboks författare avsett att ge. Detta gällde även användandet av de vid sekelskiftet vanliga klotlamporna, där textbokens regianvisningar föreskrev användandet av "original armatur". Den omständigheten, att innebörden i dialogerna uttrycktes av skådespelarna endast genom mimik, gester och rörelser och ljudmässigt endast genom ljudband och högtalare, kunde inte vederlägga antagandet om ett sceniskt uppförande. De flerstämmiga dia-

²⁹ Urteil des Bundesgerichtshof vom 18. März 1960. Aktz: IZR 75/58 (Kammergericht). GRUR, 1960 S 606-609. (Referatet utgör en egen sammanfattande översättning).

logerna på ljudbandet kunde i vart fall inte enbart bedömas som en föreläsning eller en deklamation med fördelade roller. Detsamma gällde Lehárs operettmusik, vilken i detalj framfördes till i sig slutna aktstycken.

Bundesgerichtshof ansåg ovannämnda konstateranden visa, att svaranden uppfört väsentliga delar av det dramatiskt-musikaliska sceniska verket som ett för öga och öra avsett rörligt spel och på detta sätt förmedlat dess tankeinnehåll till publiken. Att det talade eller sjungna ordet inte förmedlats omedelbart genom aktörernas mun utan medelst ljudband ansågs likgiltigt för begreppet sceniskt uppförande av en operett. Det väsentliga härför ansåg domstolen vara, att publiken kan uppleva de tilldragelser, som visas och ges ljud åt, genom det sätt på vilket verket återges. Till den specifika frågan, huruvida isrevyn skulle kunna betraktas som ett nytt och självständigt verk i förhållande till operetten, anfördes följande. Det är en öppen fråga, huruvida redan den omständigheten, att i ett enskilt fall en ändring av uttrycksmedel (här: "Aufführung eines dramatisch-musikalischen Werks durch Vorführung eines Tanzes auf dem Eis an Stelle der Darstellung durch Sänger auf einer Bühne) i sig skulle kunna innebära en så egenartad och skapande gestaltning av det "bearbetade" verket, att den skulle vara att anse som ett nytt och "sjlvständigt" verk. I den av svaranden uppförda isrevyn hade, enligt ovannämnda konstateranden, just det dramatiska skeendet jämte den därtill hörande musiken, om än i förkortad form, övertagits från operetten på ett för publiken utan vidare förståeligt och igenkännligt sätt. Således är utgångspunkten här, att från det skyddade verket tagits de väsentliga dramatiska konflikterna med sina höjdpunkter, dispositionen av stoffet och sättet att framställa personerna. Följaktligen hade de av operettens element, som var formbildande och visade på ett personligt skapande, återfunnits i isrevyn. Med hänsyn härtill är det inte möjligt, att anta, att ett nytt och självständigt verk tillkommit enbart genom att samtidigt tillika använts uttrycksmedlet isdans. Det stämmer säkert, att skridskouppvisningarna genomgående haft den huvudsakliga betydelsen för svarandens föreställning. Avgörande för frågan blir ändå, att i föreställningen återgivits väsentliga delar av omfång och innehåll i det skyddade sceniska verket, var till även hörde de kända melodierna och visorna. Operetten utgjorde på intet sätt en impuls för svarandens frågeställning, utan den bildade dess bestämmande element, varvid endast den yttre bilden eller det yttre gestaltningssättet ändrats i viss omfattning. Uppfattningen, att isrevyn i själva verket framstod som en efterskapelse av originalverket, är i enlighet härmed berättigad.

Till följd av det specifika sättet att utnyttja element i operetten ger fallen i första hand en aspekt på relationen koreografi-litterärt motiv, dvs vilka element i ett litterärt verk som kan utnyttjas i ett danskonstverk utan att det blir fråga om en kränkning av det litterära verket.

I Eisrevue I framstod isdanserna som helt frikopplade från libretto-scenerna i operetterna. Den omständigheten, att de ackompanjerades av musik ur operetterna samt att de framfördes i dräkter, som gav associationer till personligheter däri, ansågs mot denna bakgrund som ovidkommande. Inte heller det faktum, att två operettsångare iförda kostymer av nyssnämnt slag under uppvisningen sjungit visor ur operetterna, eller att vid visst tillfälle använt kulisser ur en av operetterna, kunde förändra denna bedömning.

Även i Eisrevue II framstod danskompositionen som sådan som något extra i förhållande till operetten. Uppläggningsen av danskompositionerna

hade emellertid gjorts så, att de kom att skildra händelsförloppet ur librettot till operetten. Detta gällde främst fördelningen av rollerna mellan isdansarna och det sätt på vilket de agerade mot varandra under dansens gång. Dessutom underlättades förståelsen av händelsförloppet genom att dialoger och visor, till vilka isdansarna mimade, framfördes till publiken via ett ljudband. Mot denna bakgrund fick även den omständigheten, att dräkter och viss dekor, som påminde om operetten, betydelse. Kort sagt framstod uppläggningen av danskompositionen, musiken och scenariot som en integrerad helhet, vilken återgav tankeinnehållet i operetten.

Eisrevue I visar, att man till en danskomposition kan låna musik och figurer ur ett musik-dramatiskt verk utan att därför anses kränka den dramatiska sidan av verket. Eisrevue II visar, att man härvid genom att arrangera danskompositionen på visst sätt, kan komma att kränka den dramatiska sidan av verket. Svårigheten att bedöma vilken betydelse textåtergivningen haft för avgörandet, gör emellertid, att fallet inte är helt klart på denna punkt.

Sistnämnda fall är intressant såtillvida som man här fortfarande skulle kunna tala om ett rättsskydd för formgivningen av innehållet eller motivet till verket.³⁰

Sammantaget uppvisar fallen en provkarta på att originalitetskriteriet kan kopplas till skilda moment i skapandet av ett sceniskt verk, såsom handlingen, den sceniska helheten eller rörelsekompositionen som sådan. När man i tysk rätt diskuterat ett rättsskydd, som går utöver själva handlingen har det närmast varit fråga om ett skydd för den sceniska utformningen som helhet, närmast på den glidande skalan mellan författarskap och regi. Även i fallet "Der grüne Tisch" sades att likheten mellan baletten och filmen underströks av valet av rekvisita. I samband med införandet av 1901 års lag föreslogs också en särskild kategori för de sceniska verken, något som inte skulle ha stridit mot den äldre rättstraditionen. I stället fick uttrycket "scenisk" bli en bestämning till uppföranderätten, något som i och för sig inte heller var något nytt i den tyska rättstraditionen. Som något nytt måste däremot betecknas införandet av pantomim inklusive danskonst som en särskild verkskategori i 1965 års lag. Uppsplittningen av de sceniska verken på språkverk respektive pantomim tyder närmast på att man i ena fallet skyddar formgivning medelst språket och i andra fallet formgivning medelst rörelsen. Å andra sidan är uttrycket pantomim en genrebeteckning, som innebär att rörelsen transponerar ett tankeinnehåll. Om avsikten varit att inskränka skyddet till sådana slags alster som transponerar ett innehåll kan uppdelningen inte betecknas som ändamålsenlig. I den mån ett originellt innehåll

³⁰ Jfr om motsvarande förhållande i fransk rätt, § 17. I "Eisrevue II" talas i stället om möjligheterna för publiken att känna igen operetten på ett sätt som påminner om synsätt beträffande utnyttjandet av litterära motiv, som förekommer i modern svensk doktrin, se § 41.

föreligger måste det betecknas som en utgångspunkt för skyddet, som kan ges en blandad utformning, där de skilda uttrycksmedlen var för sig inte uppnår originalitet. Detta innehåll behöver på intet sätt vara en fabel eller ett motiv utan kan avse regimässiga instruktioner för vad som skall försiggå på scenen.

Frågan är om inte domstolen, även när den i fallet *Brasiliana* tillerkänner en icke dramatisk, karaktärsässig koreografisk skapelse skydd, uppfattar alstret snarare som en teatral skapelse än en abstrakt rörelsekomposition. Här talas om det dramaturgiska förloppet och om en framställning, vilken har koreografin som grund.

Ätminstone i tvister om utnyttjandet av ett litterärt motiv synes det nödvändigt att ta helheten i det sceniska som utgångspunkt för frågan om utnyttjandet kan betraktas som en rättskränkning eller ej. Det är endast fråga om ett sätt att pröva författarens rätt till att låta uppföra sitt verk. Att därifrån sluta sig till ett skydd för det rent sceniska utan någon relation till ett bakomliggande litterärt motiv är däremot ytterligare ett steg. Det blir då, i den mån man ser till helheten, fråga om ett slags regiskydd, som tar fasta på en iscensättning utan någon konkurrens med en författare. Om ett sådant skydd skulle föreligga, skulle ett skydd för dans snarare vara att hämta i den regimässiga beskrivning av iscensättningen, som koreografin innefattar, om inte i rörelsekompositionen som sådan var skyddad. Även om sistnämnda tanke framstår som långsökt, så framstår den samtidigt som ett sätt att möjliggöra rättsskydd för sceniska helhetskompositioner där enkla moment samverkar till en originell enhet inom ramen för till exempel varieté och cirkus. Hela nummer skulle inte kunna filmas och artisen som för sitt rättsskydd är beroende av att uppföra ett skyddat verk skulle uppnå sådant skydd. Koreografi kan sedan urskiljas som ett element som kan ha ett autonomt rättsskydd.

§ 34 Doktrinen i nutida tysk rätt

I 1965 års lag är spelrummet mellan bestämningen av verkskategorin och bestämningen av uppföranderätten mycket tydligare avgränsat än i fransk och skandinavisk rätt.¹ Detta förhållande avspeglas även i doktrinen. För att avgöra hur en författare tänker sig rättsskyddet för koreografi får man ofta avväga vad han säger i det ena och det andra avseendet.

Den tongivande i modern tysk upphovsrättsdoktrin torde vara Eugen Ulmer. Han använder rubriken "Pantomimische Werke", när han kommenterar ifrågasvarande verkskategori.² Han påpekar, att lagen använder begreppet överordnat i förhållande till danskonstverken, som även hör dit. Han beskriver det gemensamma kännetecknet för dessa verkskategorier som, att de uttrycker tankar, känslor och berättelser medelst rörelse och gester. Han uttalar vidare, att de tillsammans med dramatiska och dramatiskt-musikaliska verk utgör sceniska verk. Han påpekar dock, att de sceniska verken inte utgör någon egen verkskategori, utan endast har det gemensamt, att det för offentlig scenisk framställning härav krävs tillstånd av upphovsmannen.³ Om uppföranderätten till sceniska verk skriver han följande.

Kännetecknande för begreppet sceniskt uppförande är, att det handlar om ett uppförande i ett för ögat avsett spel. Detta kan även vara fallet, om uppförandet inte äger rum i en teater, ett annat scenrum eller på en friluftsscén. Även uppförandet av ett danskonstverk på en isbana är i lagens mening en scenisk framställning av ett pantomimiskt verk. En principiell skillnad föreligger dock. Den artistiska och sportsliga prestationen inom ramen för en isrevy är, även om den uppvisar ett högt kunnande, inget pantomimiskt verk. Erforderligt är fastmer, att det föreligger en andemening ("Sinngeshalt"), som bringas till uttryck i individuell form genom rörelser.⁴

Ulmer, som refererar till "Eisrevue"-fallen, tänker sig således beträffande Eisrevue II, att föreställningen utgjorde en pantomim, som genom att den uttryckte operettens innehåll kränkte denna. Isensättningen som helhet anses således vara ett uppförande av verket.⁵ Här åskådliggörs även, hur Ulmer ut-

¹ Jfr §§ 15 och 37.

² Ulmer, s 142.

³ Ibid, s 143. (Ulmer påpekar även att det är möjligt att fixera de pantomimiska verken genom notation eller filminspelning, men att lagen inte längre förutsätter detta för upphovsrättsskydd. Ibid.)

⁴ Ibid, s 144. (Egen översättning. Egen kursivering.) Han uttalar sig på motsvarande sätt på s 249, under rubriken "*Das Aufführungsrecht*". Sceniskt uppförande kan även vara uppförandet av ett verk, t ex en operett på en isrevy. Därvid ankommer det emellertid på, om musiken och slagnumren ur operetten endast återges som ackompanjemang till skridskouppvisningarna eller om dessutom även själva spelet övertagits i väsentliga drag. Jfr Eisrevue I och II. En artistisk framställning är inte uppförande av ett verk; men väl kan en isdans vara ett sceniskt uppförande av ett danskonstverk. (Egen översättning.)

⁵ Jfr § 33 om Eisrevue I och II.

nyttjar indirekta aspekter från dessa fall genom att han utgår från den bedömning, som gjordes beträffande ett sceniskt uppförande av en operett och därigenom bildar sig en uppfattning om vad som kan anses vara det sceniska uppförandet av ett pantomimiskt verk inklusive ett danskonstverk.

Det krav han ställer för att ett danskonstverk skall anses skyddat är att det skall ha "Sinngehalt". Detta tyder på att han i vart fall inte anser att ett danskonstverk kan vara rent abstrakt och ändå omfattas av rättsligt skydd.⁶

von Gamm använder sig av rubriken "Sceniska verk". Dit räknar han koreografiska verk (pantomimiska verk och danskonstverk) samt musikaliskt-dramatiska verk.⁷ Vad som utmärker dessa beskriver han på följande sätt.

Det sceniska verkets väsen ligger främst i den givna möjligheten, att det kan förmedlas, inte bara genom föreläsning och läsning, utan även genom ett rörligt, av scenisk framställning betingat spel av personer, dockor eller marionetter, som använder språket, sången, mimiken, rörelse eller dansen som uttrycksmedel. Avgörande är härvid inte författarens avsikt, utan huruvida verket är ägnat till detta framställningssätt eller ej. Ett minimalt om två skådespelare kan inte krävas. Även en monodram, en solodans, kan uppfylla ovannämnda förutsättningar för ett sceniskt verk, såvida bestämda händelseförlopp framställs och inte bara föredras (recitationer, kupletter, sångnummer faller därför utanför). I övrigt är det inte nödvändigt med en fortlöpande, slutna handling. *Erforderligt, men också tillräckligt är den sceniska framställningen av enstaka händelseförlopp.* I enlighet härmed är bland annat följande att anses som sceniska verk: Sketcher, pantomimiska isdanser, (däremot inte löst uppradade av is-artisteri och isdans, som beledsagas av enstaka schlagermelodier ur musikstycken), isrevy med handlingförlopp. *"Der Geistige Gehalt" (skapandet) i samband med ett sceniskt verk ligger regelmässigt i påfund, gestaltning och formgivning av intrigen, händelseförloppet, men även i dispositionen och ordnandet av stoffet (akt- och scenordning), i rollfördelningen och karaktäristiken av de medverkande personerna.*⁸

von Gamm synes se det sceniska verket traditionellt utifrån iscensättningen som helhet av ett dramatiskt verk. Även under rubriken "Pantomimiska verk innefattande danskonstverk" skriver von Gamm, att ett sceniskt verk föreligger när ett drag av skapande "schöpferische Gehalt" återfinns i handlingen och framställandet härav genom dans, rörelser, gester och minspel. Vidare säger han, att ett originellt sammanfogande av vanliga och för sakinnehållet och framställningens karaktär nödvändiga rörelseelement är det som ger ett koreografiskt verk eller en pantomim dess karaktär av skapelse.⁹

⁶ Ulmer hänvisar under rubriken "Pantomimiska verk", s 143, bland annat till fallet Brasiliana, varför man torde kunna anta att kravet på "Sinngehalt" inte sträcker sig längre än det som ådagaläggts i denna balett. Innebörden i nämnda krav skall dock diskuteras ytterligare nedan.

⁷ von Gamm, s 184.

⁸ Ibid, s 185. (Egen översättning. Egen kursivering).

⁹ Ibid, s 21-22. "Ihre Eigenprägung finden Choreographie und Pantomime im Zusammanklang und künstlerischen Ausdruck der Gesamtdarstellung; das eigenartige Zusammenspiel und Zusammenfügen meist bekannter und üblicherhäufig sogar aus dem sachlichen Inhalt und dem

von Gamm ser således rörelsekompositionen traditionellt, dvs närmast som en del i iscensättningen av ett dramatiskt verk. Detta behöver emellertid inte utgöra ett drama i någon egentlig mening, utan kan inskränka sig till ett enstaka händelseförlopp.

Hubmann talar om "geistiger Inhalt" (andligt innehåll) som en allmän förutsättning för upphovsrättsligt skydd. Härmed menar han inte bara ett begripligt innehåll som vid språkverk utan även annat utvecklande av mänskliga föreställningar och själsliv.¹⁰ För de koreografiska verkens del anmärker han, att ett konståkningsframförande av ett mästarpar eller vid artistiska uppvisningar i regel inte är uttryck för "geistiger Inhalt" eller "Sinn".¹¹ Hubmann drar således en gräns för rättsskyddet vid vad som kan betecknas som lyrisk eller möjligen karaktärs- dans.¹²

Möhring-Nicolini beskriver ifrågavarande verkskategori som konsten att uttrycka tankar och känslor enbart genom den mänskliga kroppens rörelser. Möhring-Nicolinis framställning är intressant såtillvida som den anger föremålet för skyddet som *formgivningen* som sådan, *som den skulle kunna fixeras genom tecken*. Härigenom ger de uttryck för att det är den rena *abstrakta rörelsekompositionen* i sig som är föremål för skydd.¹³ Att de ändå förutsätter att denna skall vara uttryck för "*Sinngehalt*" framgår, förutom av ovanstående, av deras kommentar till vad som avses med scenisk framställning.¹⁴

1985 publicerade Sibylle Schlatter-Krüger en artikel angående möjligheterna att skydda koreografiska verk i bland annat Västtyskland. I samband med att Schlatter-Krüger diskuterar det faktum, att koreografi i lagen blivit en underkategori till pantomim, säger hon, att ett slutet händelseförlopp inte längre krävs i den tyska doktrinen för att skydd skall anses föreligga. Även framställande av enstaka yttre eller inre förlopp är tillräckligt. Däremot, säger hon, krävs , att det koreografiska verket synbart framställer ett tanke- eller känslolinnehåll medelst uttrycksmedlen kroppsrörelse, gestikulering, mimik, åtbörder och dans.¹⁵ Enligt henne krävs emellertid i doktrinen ett till en viss enhet förbundet yttre händelseförlopp om nyssnämnda uttrycksmedel är tekniskt sett begränsade, som till exempel vid konståkning.¹⁶ Vid normala

Wesen der Darstellung (technisch) notwendiger (Figuren-) Elemente macht den Geistigen Gehalt des Gesamtwerks mit dem sich daraus ergebenden ästhetischen Gesamteindruck aus". (s 21).

¹⁰ Hubmann, s 87. Jfr § 28 not 18 med därtill hörande text.

¹¹ Ibid. s 96.

¹² Hans skrivsätt liknar Runges. Se § 31.

¹³ Möhring-Nicolini, s 59.

¹⁴ Ibid. s 166.

¹⁵ Schlatter-Krüger, s 304.

¹⁶ Ibid. s 304-305. I detta sammanhang återopas bl a von Gamm.

koreografiska och pantomimiska verk krävs ett "Sinngehalt" eller "geistige Inhalt" i framställningen eller dansen.¹⁷

Kriteriet "Sinngehalt" förefaller hon, vad danskonst beträffar, tolka närmast som ett krav på tanke- och känslöytringar.¹⁸ Hon uttalar, att ett sådant innehåll svårligen låter sig uttolkas i den abstrakta baletten och citerar koreografen Balanchines uttalande om sina verk som en "reinen Mathematik von Körpern".¹⁹ För att fånga in dessa konstnärliga skapelser under rättskyddet vill hon införa ett hjälpkriterium, begreppet "intellektueller Überbau", som krav för att ett koreografiskt alster skall betraktas som skyddat verk, "schutzfähiger Tanz als Ausdrucksmittel eines Bühnenwerks". Detta kriterium skulle skulle enligt henne från rättsskyddet avskilja sällskapsdans och rörelser, som utövas mera för självändamål.²⁰

Ett försök att tolka innebörden i kriteriet "intellektueller Überbau" för osökt tankarna till den i tidigare avsnitt nämnda artikeln av koreografen von Laban.²¹ Han menade att endast de stegkompositioner, som nedtecknats i dansskrift, var så intellektuellt genomarbetade att de var skyddsvärda. Man skulle således kunna tänka sig innebörden i kriteriet "intellektueller Überbau" som stegkompositioner, som är genomarbetade på motsvarande sätt utan att de för den skull fixerats vid dansskrift. En sådan tolkning skulle stå i samklang även med Möhring-Nicolinis ovan refererade synsätt, på vad som är rättens föremål i detta sammanhang. Av Schlatter-Krügers framställningssätt förefaller det emellertid snarare som om kriteriet utgår från syftet med kompositionen. Är denna avsedd att uttrycka koreografens tankar och känslor, så anses den skyddad. Är syftet däremot ett självändamål (som folkdans) eller att framhäva ett sportsligt, akrobatiskt och dansant kunnande faller den utanför skyddet.²²

Fromm-Nordemann uttalar, att även en "Kür" kan vara föremål för upphovsrättsligt skydd.²³ En sådan uppfattning stämmer i och för sig med grunduppfattningen, att skyddet skall avse en formgivning ("Formgestaltung"), som skall ha originalet ("geistige Originalität") i stället för tanke- eller känslöinnehåll ("geiste Gehalt, Sinngehalt"). Att enbart låta nämnda

¹⁷ Schlatter-Krüger, s 305.

¹⁸ Ibid. s 306. I denna tolkning ansluter hon sig till Ulmer.

¹⁹ Ibid. s 307. Om Balanchine, se § 10.

²⁰ Ibid. "Dans skyddad som uttrycksmedel för ett sceniskt verk". (Egen översättning). Kraven på scenisk framställning i lagen "bühnenmässig darzustellen", motsvaras enligt Schlatter Krüger av kriteriet "Bühnenwerk" i litteraturen. Enligt henne innebär detta, att det handlar om ett för öga avsett, rörligt spel, om än oavhängigt om det äger rum på en teaterscen eller ej.

²¹ Se § 31.

²² Schlatter-Krüger, s 307.

²³ Fromm-Nordemann, s 384-385. Kür är ett ålderdomligt ord för val i tyskan och används som beteckning på en valfri övning i sportsammanhang. Författarna (numera Nordemann) diskuterar ett upphovsrättskydd härför i samband med att de diskuterar det här till kopplade artist-skyddet.

kriterier ligga till grund för rättsskyddet skulle ge det en mycket vid omfattning. Det kan därför vara så, att Fromm-Nordemann uppfattat ett lyriskt drag i de valfria övningarna i sportsammanhang. I så fall överensstämmer hans uppfattning principiellt sett med vad som förefaller vara den förhärskande meningen i doktrinen, nämligen, att skyddet inte sträcker sig utanför lyrisk eller karaktärsnärlig dans. De exempel, som Fromm-Nordemann anger, ger närmast stöd för en sådan uppfattning. Som exempel nämner de till att börja med konståkning. De säger att alldeles oavsett om det föreligger ett innehåll eller ej i ett konståkningsframträdande så finns hos stora konståkare ett dansmoment, som leder till en storartad harmoni mellan musik och rörelse. Ett annat exempel, som nämns, är föreställningarna på Spanska ridskolan i Wien. Författarna menar att dessa fullföljer en helhetsplan som motsvarar den för danskonst.²⁴

Om man sammanställer Schlatter-Krügers framställning med Fromm-Nordemanns, framträder en bild av att rättsskyddet i Tyskland väl skulle kunna tänkas omfatta vissa inslag i sportsammanhang men att samtidigt vissa genrer av teatral dans skulle falla utanför skyddet. Schlatter-Krüger synes vilja se det omvända resultatet. Om hennes ovan diskuterade hjälpkriterium avseende den intellektuella överbyggnaden får genomslagskraft i tyskt rätts-tänkande återstår att se.

Om man vill sammanfatta rättsläget i Tyskland för närvarande torde det riktiga ändå vara att säga att skyddet utvidgats från att endast ha omfattat pantomim och dramatisk dans till att även omfatta lyrisk och möjligen även karaktärs- dans samt från att endast omfatta händelseförloppet och det dramaturgiska förloppet till att omfatta den abstrakta rörelsekompositionen på ett självständigt sätt. Sistnämnda förhållande gör att en koreograf rättsligt sett kan särskilja sin prestation från till exempel en regissörs, om de medverkat vid samma uppsättning. De blir då enligt allmänna tyska rättsprinciper om medupphovsmannaskap självständiga eller endast kontraktsmässigt bundna i förhållande till varandra.

Ser man rättsläget historiskt kan man säga, att inom ramen för den äldre kategorin dramatiska verk dels utvecklades ett sätt att identifiera rätts-skyddet för koreografiska verk som låg nära ett modernt sätt att definiera rättskyddet för regi, dels utvecklades ett sätt att avgränsa nämnda rättskydd till genrer som framställde ett dramatiskt händelseförlopp.

Utvecklingen har sedan gått därhän, att skyddet från att ha fokuserats mot innehållet mer och mer fokuserats mot den sceniska formgestaltningen. Detta har inneburit dels att själva rörelsekompositionen kommit att framstå

²⁴ De betecknar spanska ridskolan som ett gränsfall och liknar det vid tjurfäktning, som även det försiggår enligt bestämda turer med namn från danskonsten, och som utgör ett slags pas de deux eller dödsbalett framställt av människa och djur). Fromm-Nordemann, s 384-385. Exempel på hur man i tysk rätt strävar efter att beskriva skilda former av dans estetiskt finns hos Nirk, s 89.

som ojbekt för rättsskyddet, dels att rättsskyddet tenderar att omfatta även dans som uttrycker lyriska och karaktärsrässiga skeenden.

Det är således den äldre bestämningen "dramatisk", som fortfarande tjänar som utgångspunkt för avgränsningen av rättsskyddet. Lagens uttryck "scenisk" är däremot en bestämning till uppföranderätten. Visserligen skulle man möjligen indirekt kunna avgränsa kategorin koreografiska verk med stöd härav, men då denna bestämning samtidigt till följd av lagens systematik avgör om en rättskränkning skett även av tal- och sångtexter, har man givit kriteriet en vid tolkning. Detta har i sin tur medfört, att gränsen mellan scenisk konst och sport i viss mån suddats ut i tysk rätt, samtidigt som viss form av etablerad teaterdans, så kallad abstrakt dans, lämnats utanför.

§ 35 Sammanfattning

Utvecklingen i Tyskland avseende det upphovsrättsliga skyddet för koreografi präglas helt av den restriktiva inställning till uppföranderätten som uttrycktes i lagstiftningen. Visserligen ansågs den redan från början som en självständig rätt vid sidan av mångfaldiganderätten, men den var inledningsvis kringgärdad av varjehandas inskränkningar. Den begränsning, som kom att få betydelse i ifrågavarande hänseende, var att uppföranderätten uttryckligen endast avsåg dramatiska och musikaliska verk. Uttrycket dramatiskt verk tolkades i doktrinen med utgångspunkt närmast från klassiska estetiska principer för dramat, vilka anpassades till ett praktiskt rättsligt syfte. När sedan på 1880-talet en debatt utbröt angående möjligheterna att skydda pantomim och balett, anfördes för ett rättsskydd främst, att dessa slags alster var besläktade med dramat. Detta blev också ett slagkraftigt argument mot den del av motståndarsidan, som menade, att ett rättsskydd för pantomim och balett skulle komma att omfatta skilda slag av simpla skådespel, vilka rättmätigt borde falla utanför rättsskyddet. Den allvarligaste invändningen mot ett rättsskydd för ifrågavarande alster kom därför från dem, som ansåg, att något objekt för detta rättsskydd inte fanns. Detta ansågs av somliga bero på att de uttrycktes i rörelser, medan det lagliga skyddet förutsatte, att balett och pantomim skulle uttryckas i ord. Andra menade, att de saknade dramatisk karaktär därför att denna hos detta slags alster, låg i själva rörelsen, vilken måste betraktas som en oskyddad artistmässig prestation. Båda invändningarna bemöttes dock. Mot den senare invändes att det dramatiska uttrycket i rörelsen måste föregås av en detaljerad planering av vad som skulle uttryckas, och att det var detta moment, som omfattades av rättsskyddet till ifrågavarande alster.

När sedan Tyskland strax efter sekelskiftet fick en ny lag om upphovsrätt till litterära verk och tonkonstverk uttalades i förarbetena, att den härskande meningen numera var, att koreografiska verk omfattades av rättsskyddet. Många jurister föreföll emellertid ha sett detta skydd kopplat till själva händelseförloppet eller handlingen i verket. Efter sekelskiftet framträder därför en tämligen brokig bild av uppfattningarna i denna fråga. Ett sakkunnigt-låtande i anledning av en rättstvist om en balett tyder på att ändå själva planerandet av iscensättningen omfattades av rättsskyddet. Vidare påverkades rättsuppfattningen av den hausse, som danskonsten vid denna tid nådde i Europa. Den av Joseph Kohler redan före sekelskiftet framlagda tanken om den imaginära bilden som objekt för all upphovsrätt, gav utrymme för att anse den lyriska dans, som nu allmänt uppskattades, skulle anses omfattad av rättsskyddet. Tanken på den imaginära bilden som objekt hölls emellertid tillbaka av den betydligt enklare tekniken, att föremålet skulle utgöras av

alstrets utformning. Inte heller tanken, att lyrisk dans skulle omfattas av rättsskyddet, torde ha haft någon varaktig genomslagskraft. Genom ett mål på 1950-talet kom däremot själva rörelsekompositionen att identifieras som det väsentligaste elementet i det samtidigt sceniska förloppet. Tanken att skyddet omfattade själva rörelseförloppet i ett dansdrama vann samtidigt gehör även i doktrinen. Härifrån var steget sedan inte långt till att även se de lyriska kompositionerna innefattade i rättsskyddet. Införandet av 1965 års lag kan emellertid inte ses som avgörande för denna vändpunkt. I lagen har danskonstverken gjorts till en underkategori av den mer dramatiskt inriktade genrebeteckningen pantomim. Vändningen kom istället i praxis genom att en balett, som byggde på brasilianska folkdanser ansågs rättsligt skyddad.

Även i nutida doktrin anses lyrisk dans allmänt som skyddad. Samtidigt hävdas dock, att någon form av agerande måste föreligga. Detta görs antingen med hänvisning till lagens ovannämnda konstruktion eller som en tolkning av en bestämning i lagen om att uppförandet skall vara sceniskt, vilket då utläses som ett synbart agerande. Nämnda förhållande har emellertid även uppfattats som en brist med hänvisning till att betydande modern danskonst, framför allt så kallad abstrakt dans, inte kan sägas uppfylla detta krav. Å andra sidan kan ifrågasättas, om inte vissa kompositioner avsedda för sportsammanhang, skulle kunna betecknas som lyriska och därmed uppfylla det. Tanken på ett nytt kriterium till synes i avsikt att inbegripa den moderna teaterdansen men utestänga koreografi för sportevenemang, har framförts på senare tid. Detta kriterium innebär, att en intellektuell överbyggnad skall krävas för att ett koreografiskt alster skall anses omfattat av upphovsrättsligt skydd. Innan detta kriterium eventuellt vinner gehör i tysk rätt kan rättsläget i stort karaktäriseras på följande sätt.

Skyddet omfattar rörelsekompositioner, som är uttryck för ett dramatiskt eller lyriskt skeende. Att själva rörelsen kompositionen identifierats som föremål för skyddet, är betydelsefullt såtillvida som härigenom en koreograf kan ha en självständig rätt härtill, även om han inte själv skapar librettot eller den övriga, mer detaljerade planen för iscensättningen. Hans relation till de övriga medarbetarna blir då beroende av kontrakt. I tysk rätt upprätthålls inget beroendeförhållande direkt på grund av lag mellan upphovsmän, som sammanfogat sina alster till ett helhetsverk, om dessa utgör delar häri, som går att särskilja.

KAP VI RÄTTSUTVECKLINGEN I SVERIGE MED UTBLICKAR MOT DE ÖVRIGA SKANDINAVISKA LÄNDERNA OCH FINLAND

§ 36 Inledning

I Sverige infördes ett rättsskydd för koreografi så sent som 1919 och det skedde emedan anslutningen till Bernunionens Berlinterkrävde ett sådant skydd. Under 1800-talet hade uppföranderätten överhuvud taget varit föremål för ett underordnat intresse och ansågs till att börja med som helt underordnad eftertrycksrätten. Inte heller efter 1919 har rättsskyddet för koreografi tilldragit sig rättsligt intresse. Förutom relativt kortfattade motivuttalanden finns endast korta uttalanden i doktrinen att tillgå. Någon rättspraxis finns inte. Doktrinen synes närmast utgå från övergripande perspektiv. Det tillgängliga materialet måste därför sägas ge tämligen begränsade aspekter på upphovsrätten till koreografi. Här har tyngdpunkten därför lagts på att söka klarlägga det lagliga rättsskyddets omfattning avseende koreografiska alster. Vid studiet av lagstiftningens utveckling har hänsyn tagits till det nordiska samarbetet på området. Även vissa konsekvenser av de i doktrinen framförda övergripande aspekterna diskuteras.

§ 37 Utvecklingen i lagstiftningen och dess förarbeten

Sverige/Finland

När bruket att medge privilegier för förläggare och boktryckare infördes i Sverige, togs, liksom på kontinenten, i någon mån hänsyn till författarnas intressen, varför dessa privilegier betraktas som föregångare till en egentlig författarrättslig lagstiftning. År 1752 förenades privilegierna med ett kungligt reglemente för boktryckerierna i riket. Även i detta togs nämnda slags hänsyn.¹ I Finland kom detta reglemente att utgöra grunden för författarnas rättsskydd ända fram till 1829.²

Danmark/Norge

I Danmark-Norge, gällde förordningen 7.1.1741, vilken utgjorde en motsvarighet till ovannämnda 1752 års reglemente. Härigenom förbjöds eftertryck av böcker och skrifter, som *rättmätigt förvärvats av andra*. Till skillnad från det svenska reglementet förutsattes här generellt sett någon form av rätt för den som innehade ett manuskript. Förordningen kom även längre fram att få fylla en författarrättslig funktion. I Danmark blev den gällande fram till 1857 och i Norge till 1876.³

Sverige

En regel, som direkt syftade till att tillvarata författarnas rätt föreslogs av den kommitté, som i samband med 1809 års statsvälvning i Sverige, tillkallats särskilt för att avge förslag till tryckfrihetsförordning. Rättspolitiskt sett har sammansättningen av kommittén angivits som en av förklaringarna till förslaget. Denna bestod nämligen till övervägande delen av medlemmar, eller blivande sådana, i Svenska Akademien eller i Vetenskapsakademien. Kommitténs

¹ Kongl. Maj:ts nådiga förordning och reglemente för boktryckerierna i riket den 12 augusti 1752. Ask, s 10-11.

² Godenhielm, s 553.

³ Forordning af 7. Januar 1741 anlangendes at ingen maa oplæge eftertrykke eller eftertrykt indføre eller falholde nogen Bog eller Skrift, som en anden paa lovlige Maade sig har forhvervet. Dansk udkast, 1951, s 64-65. Förslag 28.7.1914, s 29. Denna, som först endast avsåg text utvidgades 1816 och 1831 till att avse skilda slags kartor. Dübeck, s 117-118.

förslag förefaller också inspirerat av de proklamationer, som ett par årtionden tidigare gjordes i den franska nationalförsamlingen. Bl.a. sades, att

"då en författares rätt till vad han skrivit icke kunde vara annan eller mindre än till annat, som genom hans flit frambringades, fordrade billigheten, att han ock på lika sätt därvid bibehölles, och skulle samma rätt efter honom gå till den, som honom i annan tillhörighet lagligen efterträdde."⁴

Tryckfrihetsförordningsförslaget antogs inte, men nämnda föfattarrättsliga principer kom att ligga till grund för § 1 mom 8 i 1810 års tryckfrihetsförordning vari stadgades:

"Varje skrift vare författarens eller dess laglige rättsinnehavares egendom."

Någon tidsbegränsning stadgades inte. Med skrift avsågs i tryckfrihetsförordningens anda alla tryckta alster, det vill säga noter och bilder.⁵ Även en översättning av utländsk skrift åtnjöt motsvarande rättsskydd. Författarskyddet överfördes i huvudsak oförändrat till 1812 års tryckfrihetsförordning.⁶

Någon uppföranderätt ansågs inte innefattad i tryckfrihetsförordningens regel. Ett förslag härom väcktes först av en enskild riksdagsmotionär vid 1850-51 års riksdag, vilken påpekade, att den dramatiska litteratur, som under senare tid börjat utvecklas inom landet, borde åtnjuta skydd mot uppföranden. De dramatiska författarna, menade motionären, behövde skyddas såväl ekonomiskt som mot att deras verk vanställdes på scenen.⁷ Motionen ledde så småningom fram till förordningen 1855 angående förbud mot offentligt uppförande utan ägarens tillstånd av svenskt dramatiskt eller för skådeplatsen författat musikaliskt arbete.⁸ Enligt denna krävdes tillstånd för offentligt uppförande av dramatiskt, eller för scenen avsett musikaliskt arbete av svensk författare eller kompositör under dennes livstid.⁹ Förordningen liknade således den lagstiftning, som fanns i Tyskland vid motsvarande tid. Den skilde sig emellertid samtidigt härifrån därigenom, att något förbehåll om bibehållen uppföranderätt inte krävdes vid utgivningen av ett verk. Inte heller fanns någon möjlighet att skydda rent musikaliska verk, det vill

⁴ Förslag 28.7.1914, s 36. SOU 1956:25, s 35-36. (Jfr § 13.)

⁵ Ibid.

⁶ Förslag 28.7.1914, s 36-37. Ovan citerade regel återfanns här i § 1, mom 9. År 1841 tillfogades villkoret, att ett verk, för att bibehålla skyddet efter författarens död, måste utges minst vart tjugonde år, Ibid. s 37-38.

⁷ Ibid. s 39-40.

⁸ Ibid. s 40, Kongl Maj:ts Nådiga Förordning, angående förbud mot offentligt uppförande, utan ägarens tillstånd, av Svenskt dramatiskt, eller för skådeplatsen författadt musikaliskt arbete, 20 Juli 1855. Lagen innehöll endast fyra paragrafer.

⁹ §§ 1 och 3. (Enligt § 1 erhöll översättare av utländskt dramatiskt verk till svenska motsvarande skydd. Enligt § 2 beivrades kränkningar av rätten med skadestånd, vilket skulle beräknas med utgångspunkt från influtna biljetttintäkter. Lägsta belopp var 25 Riksdaler Banco. Enligt § 4 skulle lagen icke gälla retroaktivt i förhållande till sådana verk, som redan uppförts offentligt. Se även Ask, s 16-17.

säga sådana som inte var avsedda för sceniskt bruk. Slutligen ansågs uppföranderätten vara subsidiär i förhållande till eftertrycksrätten. En överlåtelse av den senare ansågs således omfatta även den förra.¹⁰ Detta sammanhänge med att författarrätten, som framgår av ovan gjorda citat, enligt tryckfrihetsförordningen ansågs som en äganderätt, och att en överlåtelse härav betraktades som lika definitiv som överlåtelsen av en sak.¹¹

Danmark

Endast två år senare, det vill säga 1857, gavs en lag om eftertryck i Danmark, vilken innehöll ett förbud mot offentliga uppföranden motsvarande det svenska. Från detta hade emellertid uttryckligen undantagits, dels offentliga föredragningar utan scenisk utstyrsel, dels konsertframföranden av enstaka nummer av musikedramatiska verk.¹² Denna begränsning, som torde ha hängt samman med, att en uppföranderätt ansågs motiverad endast för att de författare, som skrev eller komponerade för skådebanan borde förbehållas skydd för det användningsområde, för vilket deras verk närmast var avsedda.¹³ Den infördes även senare i svensk lagstiftning.¹⁴

Även när det gällde själva överlåtelsefrågan skilde sig den danska från den ovannämnda svenska förordningen. Medan en överlåtelse av eftertrycksrätten betraktades som definitiv ansågs en överlåtelse av uppföranderätten kunna göras till förmån för flera.¹⁵ Lagen var inte indelad i avsnitt, men reglerna om uppföranderätt hade införts i särskilda paragrafer efter det att själva eftertrycksrätten reglerats.¹⁶

¹⁰ Jfr § 27. Beträffande skillnaderna mot fransk lag, se § 13.

¹¹ Detta subsidiära förhållande uttrycktes i förordningen om uppföranderätt på följande sätt. "Har författare överlåtit sin eganderätt till annan person, inträde denne i den rätt, författaren egt." 1 § sista punkten.

¹² Lov 29. Dec. 1857 om Eftertryck m m, § 17. (Den infördes således samma år som det tyska förbundsbeslutet om utvidgad uppföranderätt. Se § 27.)

¹³ Denna begränsning framförde även i tysk doktrin och senare i 1867 års bayerska lag. Jfr §§ 27 och 28. Om Kohlers åsikt härom, samt hans jämförelse med 1857 års danska lag, se § 29, även not 16.

¹⁴ Lag 1877 angående eganderätt till skrift, § 13. Se nedan.

¹⁵ Reglerna förefaller emellertid inte bryta med synsättet att eftertrycksrätten är en äganderätt, där uppföranderätten är av underordnad natur. Vid författarens frånfälle exempelvis, tillföll den lagenliga rätten i första hand kontraktsinnehavaren (med vilken måste ha avsetts den som innehade eftertrycksrätten) i första hand och i andra hand hans testamentstagare eller lagliga arvingar. Se §§ 2, 18-19. Skyddstiden var 30 år efter upphovsmannes död och kränkningar beivrades med såväl böter, som skadestånd, vilket här beräknades utifrån en uppskattning av skadan. Se §§ 19, 21. Lagen ändrades sedan 1866, varvid sistnämnda år skyddstiden utsträcktes till 50 år efter författarens död. Danskt udkast 1951, s 65.

¹⁶ §§ 17-19.

Sverige

Till 1873 års riksdag framlades en proposition om att bestämmelserna om äganderätt till skrift skulle utgå ur tryckfrihetsförordningen. Istället föreslogs en föreskrift, att sådan äganderätt skulle regleras i särskild civillag. Motiveringen var, att reglerna härom behövde väsentligt utvidgas, något som inte lämpligen kunde ske inom ramen för den offentliga grundlagstiftningen.¹⁷

En ny lag kom 1877 och ersatte då även den ovan refererade förordningen från 1855 angående förbud mot offentligt uppförande.¹⁸ Som förebild anges en år 1877 given norsk lag i ämnet.¹⁹

Norge

1876 års norska lag om skydd av den så kallade skriftegendomsrätten hade föregåtts framför allt av den inledningsvis nämnda förlagsförordningen 1741, samt några lagar, som vidgade dess tillämpningsområde.²⁰

Lagen bestod av tre kapitel, nämligen:

1. Om Eftertryk
2. Om uberettiget Opførelse af dramatiske og musikalske-dramatiske værker.
3. Almindelige Bestemmelser.²¹

¹⁷ Uppdrag att föreslå lag i ämnet gavs även till justitiedepartementet och förslaget beräknades vara färdigt samtidigt som grundlagsändringen skulle slutligen antas i riksdagen. Detta skedde 1876, men civillagsförslaget hade då inte hunnit undergå slutlig granskning. De utmönstrade reglerna samlades därför i en särskild förordning i avvaktan på den nya lagen. Förordningen den 20 mars 1876 angående äganderätt till skrift Förslag 28.7.1914, s 38-39, NJA II 1876 Nr 8, 15, (s 36-37).

¹⁸ Lag den 10 Augusti 1877 angående eganderätt till skrift.

¹⁹ NJA II, Nr 2, s 2, (Ur statsministerns i statsrådet lämnade redogörelse för förslaget). Den norska lagen var i sin tur influerad av den ovannämnda 1857 års danska lag och den i § 28 refererade 1870-års tyska lag. Strömholm, *Le Droit Moral de l'Auteur* I, s 264. Sistnämnda lagar fick även direkt tjäna som förebilder till 1877 års svenska lag. NJA II, 1877, Nr 2, s 2. Det första nordiska juristmötet hade hållits 1872, varvid upphovsrättsproblem diskuterats. Förhandlingerne paa det første nordiske Juristmøde 1872, s 133-144.

²⁰ Lov 8 Juni 1876 om Beskyttelse af den saakaldte Skrifteiendomsret. Lassen, s 416-417. Dramatiska verk och för scenen avsedda musikaliska alster hade erhållit skydd mot offentligt uppförande först 1875. Detta skedde i samband med att man lättade på de bestämmelser som till sedlighetens fromma inskränkte rätten att ge konserter, skådespel, operor, baletter, pantomimer m m. Uppföranderätten kom här således till uttryck först i en slags ordningsstadga. Bestämmelserna trädde i kraft i och med inträdet av år 1876. Uppföranderättsreglerna efterträdades dock redan året därpå av nämnda 1876 års lag. Lov 22, Maj 1875 angaaende Adgang til at give dramatiske og andre offentlige Forestillinger med Videre (§§ 1-6 omfatter ordningsföreskrifterna, §§ 7-10 Uppföranderätten.) Skyddstiden var 30 år efter upphovsmannens död. Lassen, s 417.

²¹ Lov 8 Juni 1876 om Beskyttelse af den saa - kaldte Skrifteiendomsret.

Organisationen är densamma som i 1857 års danska lag, bara med den skillnaden att denna markerats medelst kapitelrubriker. Beträffande uppföranderätten är de till innehållet även i stort sett lika.²²

Regelsystemet härvidlag hade emellertid utvecklats något ytterligare. Bland annat återfinns regler om förhållandet mellan samverkande författare. Innebörden i dessa är densamma som i den tyska samtida rätten, det vill säga med dominans för kompositören vid musikaliskt-dramatiska verk och för författaren vid av musik beledsagade dramatiska verk.²³

Intressant är här att konstatera hur det som i tidigare avsnitt benämnts de svaga banden mellan upphovsmän till särskiljbara delar i ett skådespel sannolikt växer fram helt naturligt med hänsyn till uppföranderättens helt underordnade roll i förhållande till eftertrycksrätten. Medan man i Frankrike betraktade ett skådespel framför allt som en scenisk enhet varvid samarbetspartners såsom kompositör och författare båda måste ha del i utgivningen av partitur respektive textbok, betraktade man i Tyskland och Skandinavien utgivningen och den därmed sammanhängande eftertrycksrätten som det väsentliga. Det var ur detta perspektiv naturligt att denna rätt skulle tillkomma författaren och kompositören särskilt, var och en med avseende på sin del även vid musikaliskt-dramatiska verk. Samtidigt var det opraktiskt att låta dem dela uppföranderätten, där ju bådass insatser var nödvändiga. Med hänsyn till uppföranderättens mindre betydelse kan det inte ha framstått som så orättfärdigt att föra uppföranderätten i dessa fall till den författare, som gjort den största insatsen. Bidragande härvidlag var även den faktor, att för operornas del musiken regelmässigt sattes till en av kompositören beställd text.²⁴

²² Kap 2 omfattar §§ 28-36. I den mån de till innehållet liknar den danska lagen refereras de här nedan i korthet.

28§ Författaren eller hans rättsinnehavare har ensamrätt att låta uppföra dramatiska verk.

29§ Kompositören till ett musikaliskt-dramatiskt verk har samma rätt.

30§ Som uppförande anses inte att verket eller delar av detsamma föredrages eller utföres utan scenisk utstyrel. (Konserterframföranden av *hela* musik-dramatiska verk, var *inte* tillåtna i Danmark se ovan).

33§ Författaren eller kompositören har rättslig möjlighet att överlåta uppföranderätt till flera.

36§ Skadeståndet beräknades efter en uppskattning av skadan.

²³ § 31 – Är verket författat eller komponerat av flera i samarbete (fälleskap), erfordras samtycke av envar av dem för offentligt uppförande. Dock är vid musikaliskt-dramatiska verk, kompositörens och vid dramatiska verk, vartill är satta enstaka musikstycken, författarens samtycke tillräckligt. (Egen översättning).

²⁴ Om problematiken beträffande sistnämnda regel, som torde ha hämtats från 1870-års tyska lag, se ovan §§ 27-30, 32.

Även i denna lag stadgades, att den som förvärvat eftertrycksrätten inträdde i författarens uppföranderätt. Samtidigt stadgades, att uppföranderätten kunde överlåtas till flera.²⁵

Sverige

Den ovannämnda svenska lagen av år 1877 angående äganderätt till skrift var liksom sin norska förebild kapitelindeldad med löpande paragrafföljd. Kap 1 behandlade eftertrycksskyddet, Kap 2 begagnadet av skrifter för skådebanan (13, 14 §§), Kap 3 påföljder och Kap 4 allmänna bestämmelser.²⁶ Samlandet av påföljderna i ett kapitel för sig kan ses som ett första steg mot ett integrerande av de två rättigheterna.

Den grundläggande regeln angående uppföranderätt förefaller hämtad från 1855 års svenska försordning i ämnet. Den är dock språkligt influerad av norsk och tysk rätt såtillvida som att i stället för "musikaliskt arbete af svensk författare, som är för skådeplatsen avsett", nu användes begreppet "musikaliskt-dramatiskt arbete." Till skillnad från dessa länder använde den svenska rätten inte ordet kompositör utan denne benämndes även fortsättningsvis författare. Den svenska lagen innehöll inte heller något stadgande, som reglerade samarbete mellan parter. Däremot hade den norska (och danska) regeln, att föredragningar utan utstyrsel för skådebanan skulle vara tillåtna, tillfogats huvudregeln.²⁷ Detta innebar sannolikt ingen nyhet för den svenska rättsuppfattningen.²⁸

I 1877 års lag hade även på motsvarande sätt som i Danmark och Norge intagits regler om att uppföranderätten kunde överlåtas till flera.²⁹ Även den gamla principen om att den som förvärvat eftertrycksrätten definitivt inträdde i författarens rätt hade luckrats upp såtillvida som även denna kunde

²⁵ Jfr ovan not 11 och 15. 1876 års lag, § 28 jämförd med § 6. (Även § 29 jämförd med §§ 28 och 6 samt § 34 jämförd med nämnda paragrafer.) (Skyddstiden var 50 år efter författarens död, § 34.)

²⁶ Lag 10 Augusti 1877 om eganderätt till skrift. Genom en lag 3 Maj 1867 hade införts vissa förbud mot att efterbilda konstverk på annat sätt än genom mångfaldigande i tryck. Genom en särskild förordning 10. Augusti 1877 utvidgades nu sistnämnda lag till att omfatta den konstnär-rätt, som tidigare hört under Tryckfrihetsförordningen. På så sätt uppstod skilda lagar för författar- och konstnärsrätten i Sverige. Även Norge och Danmark hade vid denna tid skilda lagar härför. Se härom Dübeck, s 118-119 och Lassen, s 417-418. (Om Tyskland i detta avseende, se § 28 och om Frankrike, § 13.)

²⁷ 1877 års lag § 13, 1 st Jfr not 22. (Enligt § 14 skulle uppföranderätten gälla under den jämförelsevis korta tiden av 5 år efter författarens frånfälle. Skadeståndets beräkning bibehölls i stort från 1855 års förordning. Påföljden utökades dock med bot. Skyddet mot eftertryck var nu begränsat till 50 år efter författarens död, § 7.)

²⁸ Se härom NJA II 1877, Nr 2, s 25 (Ur statsrådsprotokollet 19.1.1877).

²⁹ 1877 års lag § 13, st 2 och 3. Jfr den norska lagen 1876, §§ 32 o 33, se not 22.

upplåtas till flera.³⁰ Däremot behölls regeln att ett förvärv av eftertryck även ansågs innefatta ett förvärv av uppföranderätten.³¹ Efter en överlåtelse av eftertrycksrätten, var det således förläggaren, som kunde upplåta sådan rätt till flera. Eftersom nu även eftertrycksrätten kunde upplåtas till flera, synes lagstiftningens konstruktion på denna punkt kunna leda till oklarheter. Lagutskottet hade även föreslagit, att principen att uppföranderätten följde eftertrycksrätten skulle brytas. Statsministern hänvisade emellertid till såväl den gamla KF 1855 som till norsk och tysk rätt, varefter riksdagen gick på hans linje.³² Någon sådan regel fanns dock inte i 1870 års tyska lag. En motsatt uppfattning redovisas även tidigt i tysk doktrin.³³ Likaledes stred principen i fråga mot rättsuppfattningen i Frankrike. Som tidigare beskrivits, spelade uppföranderätten inte alls samma underordnade roll där. I Frankrike kan upphovsrätten som sådan inte anses emanera enbart ur tryckfrihetsprivilegierna, utan i lika hög grad ur de privilegier, som förlänats teaterinnehavarna.³⁴

Finland

Finland fick till följd av inflytandet från Ryssland en något annorlunda rättsutveckling än i Skandinavien. 1829 utfärdades en censurförordning, vars 83 § stadgade ensamrätt till utgivning och spridning för författare och översättare under deras livstid och 25 år därefter. I en tryckfrihetsförordning 1865, hade intagits såväl en utgivningsrätt (50 år efter författarens död) som en uppföranderätt avseende skådespel. Denna blev emellertid gällande bara under ett år, varefter Finland var utan lagstadgat författarskydd.³⁵

Först 1880 utfärdades en förordning om författares och kostnärers rätt till alster av sin verksamhet.³⁶ Denna innehöll fem kapitel nämligen, 1. Om utgivningsrätt till skrifter 2. Om rätt till offentligt uppförande af skådespel och för scenen författad musik 3. Om efterbildning av konstalster 4. Om ansvar för eftertryck och för konstverks efterbildande 5. Särskilda stadganden. I denna hade således författarrätten och konstnärsrätten samlats i en lag, vars kapitelindelning förefaller ha renodlats i första hand med hänsyn till rättig-

³⁰ 1877 års lag § 6.

³¹ 1877 års lag § 13, st 1 löd: "Dramatiskt eller musikaliskt-dramatiskt arbete må ej offentlig uppföras utan samtycke av författaren eller *den, som enligt denna lag innehar författarens rätt*". (Egen kursivering) Jfr not 11.

³² NJA II, 1877, Nr 2, s 25 (Ur Andra kammarens protokoll, nr 39, s 23). Om KF 1855, se not 11. Om den norska lagen på denna punkt se hänvisningar i not 25. Om dansk rätt, se not 15.

³³ Jfr § 27.

³⁴ Jfr § 13.

³⁵ Godenhjelm, s 553-554.

³⁶ Förordning 15 mars 1880 angående författares och konstnärers rätt till alster av sin verksamhet.

heternas art. Detta system står inte i överensstämmelse vare sig med den äldre eller med den förestående utvecklingen i Skandinavien.

Uppföranderätten hade, liksom i tysk lag, gjorts beroende av att verket var outgivet eller försett med förbehåll om rätten. Endast uppföranden av skådespel med scenisk utstyrsel omfattades. Musik för scenen samt översättningar och bearbetningar skyddades på samma sätt. Uppföranderätten kunde överlåtas till flera, men var på samma sätt som i Sverige och Norge subsidiär i förhållande till eftertrycks- eller som här utgivningsrätten. Någon regel om samverkan mellan kompositör och författare fanns ej.³⁷

Sverige, Norge, Danmark

Till följd av unionen mellan Sverige och Norge kom lagarna i respektive länder att under vissa förutsättningar tillämpas även på respektive länders författare redan från 1877. Ett par år senare hade även Danmark del i ett sådant ömsesidigt skydd.³⁸

1886 var emellertid en anslutning till Bernunionen och därmed en anpassning till Bernkonventionen aktuell. I Sverige var det obenägenheten att bevilja ensamrätt för utländska författare att föranstalta om översättningar av sina verk, som blev den verkliga stötestenen för detta.³⁹ Att kunna verkställa översättningar av utländska verk och sedan använda dessa utan andra kostnader än dem för översättningen, betingade ett ekonomiskt värde för svenska förläggare, publicister och teaterföreståndare, som de var obenägna att uppgge. Till detta anfördes argumentet att en anslutning till Bernunionen näppeligen skulle ge några större fördelar för de svenska författarna, enär dessa inte i någon högre grad var gångbara på den utländska marknaden. Dessa var emellertid utsatta för en ogynnsam konkurrenssituation till följd av de billiga översättningarna och de bidrog därför aktivt till den slutliga anslutningen.⁴⁰

³⁷ 1880 års förordning Kap 2, §§ 12-14. (Skyddstiden räknades för outgivet verk 50 år från första uppförandet och för verk utgivet med förbehåll om uppföranderätt, 50 år från författarens död.)

³⁸ Förslag 28.7.1914, s 45-46.

³⁹ Redan samma år utarbetades i Sverige ett lagförslag om en anpassning till konventionen, vilket dock till följd av remissyttgrandenas negativa inställning lämnades vilande. NJA II 1897, Nr 11, Lag d. 28.Maj 1897 om ändring i vissa delar av lagen om äganderätt till skrift, s 3-5 (Ur chefens för justitiedepartementet redogörelse 27.Juni 1896 i statsrådet för vad som hänt beträffande frågan om skyddet mot översättning i Sverige.)

⁴⁰ Skyddet mot översättningar hade börjat diskuteras redan i samband med tillkomsten av ovannämnda 1877 års lag. Denna diskussion hade resulterat i en förordning 10.Januari 1883. Det skydd som gavs där räckte ej för en anslutning till Bernunionen. Ibid, även s 1, 6-13. Se även NJA II, 1904, nr 7, 19, Lag om ändrad lydelse af 1 Kap § 3 och 2 Kap 14 § i lagen den 10 augusti 1877 angående äganderätt till skrift, s 28-34. (Ur chefens för justitiedepartementet anförande i

År 1890 föreslog den danska regeringen en till Bernunionen anpassad gemensam skandinavisk lag på området. I Sverige och Norge upptogs dock inte förslaget.⁴¹ 1891 initierade Den norske journalistförening frågan om Norges anslutning på nytt. Redan året därpå förelåg proposition i ämnet. Före stortingsbehandlingen initierades, nu från Danmarks sida, en dansk-norsk konferens för att om möjligt åstadkomma ett enhetligt lagförslag. Ett sådant kunde presenteras redan samma år.⁴² I Norge ledde förslaget till lagstiftning redan året därpå. I Danmark dröjde däremot detta till 1902.⁴³

Norge

Den norska lagen 1893 om författar- och konstnärsrätt var således anpassad till Bernkonventionen. Den bestod av tre avsnitt, nämligen 1. Om författarrätten, 2. Om konstnärsrätten samt 3. Allmänna bestämmelser. Avsnitt 1 bestod i sin tur av fyra kapitel, varvid det första behandlade författarrättens uppkomst, innehåll och föremål, det andra dess övergång, det tredje kränkningar härav och det fjärde rättens upphörande.⁴⁴

I lagens § 1, vilken reglerade skyddet för skrifter, hade nu integrerats samtliga de förfaranden härmed, som var förbehållna författaren. Dessa var avskrivning, mångfaldigande på mekanisk eller kemisk väg, dramatiskt, även mimiskt uppförande, uppläsning eller annan med språkets hjälp företagen återgivning.⁴⁵ Uttrycket "dramatisk" kom på så sätt att överföras från en bestämning av en viss verkskategori till en bestämning av skyddet mot offentliga

statsrådet 4.12.1903 i anledning bland annat av en s.å. inkommen framställan från Sveriges Författareförening angående frågan om Sveriges anslutning till Bernkonventionen.)

⁴¹ NJA II 1897, Nr 11, s 6, Haffner, Nr 745, s 431. (Det norska stortinget hade vid denna tidpunkt redan avslagit ett inhemskt lagförslag i ämnet).

⁴² Ibid. Forslag til Lov om Forfatterret og Kunstnerret Afgiven den 24de August 1892 af Delegerede fra det norske Kirkedepartement og den danske Ministerium for Kirke- og Undervisningsvæsenet.

⁴³ 1857 års danska lag hade ändrats, förutom de i not 15 nämnda gångerna, även 1879 och 1889, sistnämnda gång för att ge författare skydd mot dramatiseringar av sina verk, det vill säga början till ett skydd mot bearbetningar som inte bara bestod i förkortningar, och dylikt. Det i stycket inledningsvis nämnda danska förslaget i ämnet avslogs av den danska riksdagen sessionen 1890-91. Även här var det skyddet mot översättningar, som blev stöttestenen. Inte heller det gemensamma dansk-norska förslaget antogs som nämnts ovan genast i riksdagen. Dansk utkast, 1951, s 65-67, Dübeck, s 119.

⁴⁴ Lov 4 Juli 1893 om Forfatterret og Kunstnerret. Norge anslöt sig till Bernkonventionen år 1896. Lassen, s 418.

⁴⁵ För ensamrätt till uppläsning eller framsägande av utgivet verk fordrades förbehåll därom vid utgivningen. Detta krav, samt det nedan i samband med § 26 nämnda kravet om förbehåll vid utgivning av musikaliska alster, borttogs genom en lagändring 1910. Se nedan. Norges Stortingsforhandlinger 1910, Bd 3, Ot. prp. nr 40, Utkast til lov indeholdende forandringer i lov om forfatterret og kunstnerret av 4de juli 1893, s 11-12. (Dock infördes samtidigt vissa andra begränsningar i uppförandeskyddet för musik, § 14; skyddet mot offentlig uppläsning räckte endast 3 år från utgivningen, § 24).

uppföranden. Objektet för skyddet var således en skrift, vilket man har att ta hänsyn till, när man söker bedöma uppföranderätten till koreografiska verk enligt denna lag. Eftersom en skrift uttryckligen skyddades mot mimiska uppföranden, måste åtminstone en librettist anses ha omfattats av rätts-skyddet.⁴⁶

I § 2 stadgades ensamrätt för författaren att på vilket sätt som helst offentliggöra:

a. muntliga föredrag

b. musikaliska kompositioner (musikaliska uppföranden, som icke hade dramatisk karaktär var förbehållna kompositören endast om verket inte var utgivet eller han vid utgivningen gjort förbehåll härom.)

c. matematiska, geografiska och dylika teckningar m m, som enligt sitt huvudändamål inte är att anse som konstverk.⁴⁷

I denna paragraf hade man således samlat de alster, som inte var att anse som skrifter i egentlig mening, men som ändå var underkastade författarrätt. Dessa hade inte som enligt finsk rätt (se ovan) kombinerats med de olika formerna för mångfaldigande respektive uppföranderätt, utan skyddet sades omfatta ett offentliggörande "på vilket sätt som helst". Att kombinera och avgränsa dessa blev därmed en uppgift för domstolarna. Detta blir sedan den metod, som kommer att få genomslagskraft i den skandinaviska lagstiftningen. Härmed kommer denna i sin systematik att stå närmare den franska än den tyska rätten. I Tyskland upprätthålls sättet att redan i lagen avgränsa rättigheterna och kombinera dem visavi de skyddade alstren.⁴⁸

Reglerna avseende rättsförhållandena mellan kompositör och författare hade förändrats gentemot 1876 års lag. Vid dramatiskt-musikaliska verk samt musikverk till vilka hörde text krävdes enligt 7 § samtycke av såväl kompositör som textförfattare för ett samlat uppförande, utförande eller utgivande av text och musik. Dominansen för endera kompositör eller textförfattare var därmed bruten. Härmed hade det i jämförelse med fransk rätt svaga beroendeförhållandet mellan i dylikt hänseende samverkande upphovsmän genomförts. I samma paragraf utsades, även särskilt att ett separat offentliggörande av text och musik kan verkställas av textförfattare och kompositör var för

⁴⁶ Regeln är inte kommenterad i det dansk-norska lagförslaget 24.8.1892, se s 26. Den återfinns dock i både det danska och det norska förslag, som låg till grund för det gemensamma förslaget, Ibid. s 37. Jfr § 30 om likheten till tysk rätt vid denna tid. Jfr § 23 om de diskussioner, som förts i Bernunionen om skydd för koreografi, och som sannolikt föranlett tillägget "även mimiskt uppförande" i den norska lagen. (Jfr även § 23 not 5.)

⁴⁷ Egen sammanfattande översättning.

⁴⁸ Jfr §§ 15, 32 och 38.

sig.⁴⁹ Vidare utsades uttryckligen, att dessa regler även avsåg baletter, pantomimer och liknande verk, till vilka hörde särskild musik. På sistnämnda punkt hade det rått viss oklarhet, när det gällde den tidigare regeln om dominans för kompositören vid uppföranden av musikaliskt-dramatiska verk.⁵⁰ Principen, att eftertrycksrätten var primär, och att ett förvärv härav även innefattade ett förvärv av uppföranderätten var nu bruten.⁵¹

Danmark

Det dansk-norska förslaget trädde slutgiltigt i kraft i Danmark som en lag 1904 om författar- och konstnärsrätt.⁵² Även denna lag innehöll liksom den norska ett skydd för skrifter med samtliga skyddade förfaranden uppräknade i § 1 och övriga skyddade alster uppräknade utan att förfarandena nämndes i § 2. Den danska lagen kom i § 2 att i stället för orden ”på vilket sätt som helst offentliggöra” att använda orden ”på nämnda sätt offentliggöra”, varvid avsågs de i § 1 uppräknade alternativen. Semantiskt kom härigenom att sättas en yttre ram för de skyddade sätten, men uppgiften att sätta dem i samklang med de uppräknade verkskategorierna hade även här lämnats öppen.⁵³

⁴⁹ I § 6 utsades, att samtliga författares samtycke krävdes, då ett verk författats av flera, utan att vars och ens enskilda bidrag utgjort en självständig helhet. (En ingående analys av denna regel som den sedermera kom till uttryck i den danska lagstiftningen, återfinns i Strömholm, *Le droit moral de l'auteur I*, s 354-356.)

⁵⁰ Jfr diskussionen härom i tysk rätt § 29, samt fastläggande av en princip härför vid tillkomsten av 1901 års tyska lag där nämnda dominans bibehölls, § 30. Se även jämförelsen mellan fransk och tysk rätt på denna punkt i § 29, not 26.

⁵¹ I Kap II, § 9 stadgades att överlåtelse av ett verk för offentliggörande på ett visst sätt, inte skulle hindra överlåtelse för offentliggörande på annat sätt och inte heller överlåtelse för översättning eller bearbetning. Denna regel måste betraktas som ett viktigt steg på vägen från en ren eftertrycksrätt till en modern upphovsrätt. Den måste sannolikt även ha bidragit till att stimulera de teorier om verkets immateriella karaktär, som så småningom gör sig gällande även i skandinavisk doktrin. Jfr § 39.

⁵² Först hade förslaget med vissa ändringar trätt i kraft som Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 19de December 1902. Året därpå anslöt sig Danmark till Bernkonventionens ursprungstext. 1902 års lag innehöll ett skydd mot översättningar, som inte räckte för en anslutning till tilläggsakten i Paris 1896. En ändring härvidlag kom till stånd genom Lov 29de Marts 1904, varefter den så ändrade lagen tillkännagavs som en ny lag, nämligen Lov 29de Marts 1904 om Forfatterret og Kunstnerret. Danskt udkast, 1951, s 67, Dübeck, s 119.

⁵³ Den danska lagen innehöll vidare ett tillägg i § 2 b rörande uppföranderätten till musikaliska alster, som inte fanns i den norska lagen. På denna punkt skilde sig även 1857 års danska och 1876 års norska lagar – se not 22, 30 §.

I Sverige hade frågan om en anslutning till Bernunionen initierats på nytt 1894 bland annat genom en skrivelse till regeringen från Sveriges Författareförening.⁵⁴ Trots att de yttranden, som avgavs över författareföreningens skrivelse tolkades som till övervägande delen negativa, beslutade departementschefen att söka närma den svenska lagstiftningen till konventionen såväl, när det gällde översättningsskyddet som i andra mindre betydande hänseenden.⁵⁵ Förhoppningen var, att dessa förändringar skulle öka möjligheterna att sluta separatavtal med vissa stater angående ömsesidigt skydd för litterära alster.⁵⁶

Ändringarna kom till stånd genom lag 1897 om ändring i vissa delar av 1877 års lag angående äganderätt till skrift.⁵⁷ Förutom en begränsad utvidgning av skyddet mot översättningar bestod ändringarna huvudsakligen i en utvidgning av skyddet mot offentliga uppföranden. Även föredragningar utan scenisk utstyrsel av dramatiska eller musikaliskt-dramatiska arbeten blev nu förbehållna författaren liksom uppföranden av rena musikaliska alster.⁵⁸

Fortfarande fanns således inget skydd mot föredragningar av andra skrifter än dramatiska sådana och inte heller något skydd mot mångfaldigande av muntliga föredragningar i Sverige. Inte heller var principen om uppföranderättens avhängighet av eftertrycksrätten bruten.⁵⁹

⁵⁴ NJA II, 1897, Nr 11, s 1, 6-8. Medan musikaliska akademien ansåg en anslutning till konventionen önskvärd ansågs från svensk teaterverksamhets sida, att en anslutning praktiskt sett skulle bli alltför betungande. Här kunde man använda de ovan nämnda relativt billiga översättningarna. Chefen för Kungl operan uttalade, att förhållandena redan var sådana, att operan – för att komma i åtnjutande av dramatiskt-musikaliska arbeten – måste förvärva dessa genom köp eller erläggande av årliga avgifter, varför en anslutning till Bernunionen endast i mindre mån kunde förväntas medföra skada för operan.

⁵⁵ NJA II, 1897, nr 11, s 11-12.

⁵⁶ NJA, II, 1904, Nr 7, 19, s 31.

⁵⁷ Lag 28 Maj 1897 om ändring i vissa delar af lagen angående eganderätt till skrift den 10 Augusti 1877. Samtidigt infördes en ny lag angående rätt att efterbilda konstverk (jfr not 26) och en lag angående rätt att återgeva fotografisk bild, varigenom fotografiskskyddet introducerades i Sverige, SOU 1956:25, s 37. Alla tre lagarna publicerades i SFS 1897 under Nr 46.

⁵⁸ Lag 28.5.1897 § 13. (Betr musikaliska alster krävdes förbehåll om skyddet vid utgivning.) Den korta skyddstiden, 5 år efter upphovsmannens död, bibehölls och avsåg nu även nämnda utvidgningar av uppföranderätten, § 14.

⁵⁹ Skydd för muntliga anföranden hade föreslagits av departementschefen både vid arbetet med 1877 års lag och vid nu behandlade lagändring. Båda gångerna hade emellertid Högsta Domstolen i sitt yttrande över respektive förslag ställt sig negativ i denna fråga, varefter förslaget i denna del dragits tillbaka och inte förelagts riksdagen. Den väsentligaste invändningen från HD's sida var, att det före nedskrivning inte var möjligt att avgöra, vad som rätteligen var föremålet för äganderättsskyddet, då detta svårigen lät sig bevisas t ex genom vittnen. Dessutom ansåg HD det näst intill omöjligt att med nödvändig noggrannhet avgöra, vilka muntliga yttranden, som kunde komma i åtnjutande av äganderättens helgd och vilka som måste anses icke höra under skyddet. NJA 1897, Nr 11, s 13-17. Denna typ av argumentering förs senare av

De nämnda förhoppningarna om separatavtal mellan Sverige och andra länder om ömsesidigt skydd för litterära alster kom i stort sett på skam, varför Sveriges författareförening 1903 fann anledning att på nytt hos regeringen aktualisera frågan om Sveriges anslutning till Bernkonventionen.⁶⁰

Regeringen hade året dessförinnan erhållit en skrivelse från riksdagen angående den korta skyddstiden mot offentliga uppföranden.⁶¹ I denna framhölls, att tiden bestämts av hänsyn till teatrarna, men att den innebar en hård begränsning av de efterlevandes ekonomiska fördel av litterär kvarlåtenskap. Av yttrandena framgick emellertid, att teatrarna inte motsatte sig en längre skyddstid. Iscensättningarna betingade i själva verket så stora kostnader att avtalen om uppföranderätt ofta slöts över en lång tidsrymd.⁶² I samband med anpassningen av skyddet mot översättningar till 1886 års Bernkonvention beslutades således om en förlängning av skyddet mot offentliga uppföranden till 30 år efter upphovsmannens död genom lag 29.4.1904.⁶³ I juli samma år anslöt sig Sverige till nämnda konvention.⁶⁴

Norge

Revisionen av Bernkonventionen 1908 föranledde lagstiftningsåtgärder i hela Skandinavien. I Norge stiftades 1910 en lag avseende ändringar i 1893 års lag om författarrätt och konstnärarrätt.⁶⁵ I den upfattning 1883 års lag nu fick kom den att gälla ända tills den (i anslutning till nästa revision av Bernkonventionen i Rom 1928) 1930 ersattes av en ny ”Lov om åndsverker”.⁶⁶

Beträffande de krav som nu uppställdes i Bernkonventionen på uttryckligt skydd för koreografiska verk och pantomimer sägs följande i lagens förarbeten.

I uppräknigen nämns bland nya slag av framställningar, som skyddas, koreografiska verk och pantomimer. Koreografiska verk är emellertid också nu nämnda i Bernkon-

jurister i Frankrike i samband med fixeringskravet för skydd för koreografi, varvid även inkongruensen mot just de muntliga alstren påpekas. Jfr § 19. Se även §§ 23 och 32 samt här nedan.

⁶⁰ NJA II, 1904, Nr 7, 19, s 29-33. Åtminstone avsågs en anslutning till dess ursprungliga lydelse. I 1896 års Parisakt hade skyddet mot översättningar väsentligt utökats. Jfr § 23. Yttrandena över förslaget var denna gång inte rent negativa utan inskränkte sig till att diskutera dess alternativ. Ibid. s 34.

⁶¹ Ibid. s 29.

⁶² Ibid. s 34-35.

⁶³ Lag 29.4.1904 om ändrad lydelse af 1 kap 3 § och 2 kap 14 § i lagen den 10 aug 1877 angående äganderätt till skrift, SFS Nr 15 (Anonyma författare omfattades ej av förändringen). NJA, 1904, nr 7, 19, s 36 och 40.

⁶⁴ Kunglig kungörelse 8 juli 1904 med anledning af Sveriges tillträde till Bernunionen för skydd af litterära och konstnärliga arbeten, SFS Nr 29, (NJA 1904, Nr 7, 19, s 40.)

⁶⁵ Lov 25 Juli 1910 indeholdende forandringer i lov om forfatterret og kunstnerret av 4 den juli 1893. Jfr § 23.

⁶⁶ Lassen, s 418.

ventionens slutprotokoll punkt 2, där det sägs att de länder vilkas lagstiftning medräknar dem bland dramatiska verk, skall låta dem ha nytta av konventionens bestämmelser. Från att nu åtnjuta ett betingat skydd skall de alltså framdeles övergå till att få ett obetingat skydd. För Norges vidkommande medför det ingen förändring i lagstiftningen, i det vår lags § 1 uttryckligen likställer dem med dramatiska arbeten.⁶⁷

Revisionen medförde således inget tillägg till den norska lagen. Någon diskussion motsvarande den i Tyskland avseende vad i ett koreografiskt dramatiskt verk, som ansågs omfattat av rättsskyddet fördes således inte. Med hänsyn till lagens konstruktion torde skyddet ha omfattat librettot snarare än själv stegkompositionen.⁶⁸

Danmark

I Danmark kom en lagändring till stånd 1912.⁶⁹ Bernkonventionens krav på skydd för koreografi fick sitt uttryck i den danska lagen. De under littera a. i § 2 tidigare skyddade alstren "mundtliga Foredrag" flyttades till § 1, varefter förstnämnda lagrum fick följande lydelse: "Baletter, Pantomimer og andre Værker i den stumme Kunsts Form." Härigenom hade man, enligt uttalande i förarbetena, samlat alla alster, som uttrycktes i ord i § 1 medan de alster, som skyddades enligt författarrätten men inte uttrycktes i ord återfanns i § 2.⁷⁰ Vid lagens tillkomst hade man fört motsvarande resonemang men då avsåg uppdelningen å ena sidan *skrifter* i § 1, och å andra sidan *övriga* som litteratur skyddade alster i § 2. Att observera är att skrift i den danska (och norska) lagens mening redan från början avsett alster uttryckta i ord till skillnad från den svenska, mer vittomfattande betydelsen av skrift i Tryckfrihets-

⁶⁷ Norges Storting 1910, Ot. prp. nr. 40, s. 25. (Egen översättning.) Det samtidigt ställda kravet från Bernkonventionen om skydd för kinematografi föranledde däremot ett tillägg i form av en ny verkskategori i den norska lagen § 2. Kinematografi som verkskategori analyserades även relativt ingående i lagförslaget. Se *ibid.* s. 12.

⁶⁸ Visserligen infördes samtidigt ett skydd för kinematografisk eller liknande framställning av dramatiskt eller *mimiskt uppförande*. Detta måste emellertid närmast betraktas som ett med hänsyn till teknikens utveckling vid denna tid utökad skydd för användandet av skrifter. Samtidigt infördes ett skydd för återgivande av t ex uppläsning av skrift medelst mekaniska instrument såsom fonograf, § 1. Regeln var även konstruerad som ett skydd mot mångfaldigande av skrift. Denna metod att låta inspelningar omfattas av mångfaldiganderätten används sedan i hela Skandinavien. Den överensstämmer med fransk rätt, se § 15 not 23. I tysk rätt är däremot registreringar av ett verk i uppfört skick bundet till uppföranderätten. Se § 32. Till att börja med utvecklades även finsk rätt i sistnämnda riktning, jfr nedan. (Den här använda konstruktionen kommer att stå i överensstämmelse med senare i nordisk doktrin framförda teorier om återgivningar av detta slag såsom varande "exemplar av verket." Jfr § 40.)

⁶⁹ Den danska riksdagen förelades "Forslag till Lov om AEndringer i Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 29. Marts 1904" under sessionen 1909-10. Detta förslag blev emellertid inte färdigbehandlat förrän under sessionen 1911-12 och antogs då med smärre förändringar, vilka företagits successivt under riksdagsbehandlingen. Vid lagens stadfästelse beslöts, att den fortsättningsvis skulle heta "Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 1. April 1912. Glahn, s. 1.

⁷⁰ Riksdagstidende 1909-10, Tillæg A, Spalt 3206.

förordningens mening.⁷¹ Beträffande den nu genomförda danska lagen kan göras följande systematiska observation.

§ 1	Skrift eller mundtliga Foredrag	ord
§ 2	a. Baletter, Pantomimer og andre Værker i den stumme Kunsts Form	rörelse
	b. Musikaliske Kompositioner	ton
	c. Matematiske, geografiske, topo- grafiske, „Tegninger og grafiske Afbildninger	avbildning

Vidare uttalas, att även om baletter måste anses skyddade enligt lagens tidigare lydelse, så bör de med hänsyn till Bernkonventionens ändrade lydelse nämnas uttryckligt med avseende på baletter, som inte föreligger fixerade i skrift.⁷² Det krav på fixering annorledes än i skrift, vilket var möjligt att införa enligt Bernkonventionen, upptogs inte i den danska lagen.⁷³ Resonemanget torde innebära, att man uppfattat konventionsbeslutet som ett skydd för koreografens skapande verksamhet.

Det danska synsättet kan möjligen hänföras till den starka balettraditionen, som upprätthållits i Danmark även under den stora nedgången i väst (ca 1870–1909).⁷⁴ För att inse innebörden i här nämnda synsätt måste man kunna tänka sig skillnaden mellan å ena sidan uppfattningen att rörelsekonsten är ett uttryck för en berättelse i ord, som är skyddad, och som därmed även kan kränkas av spelet, och å andra sidan ståndpunkten att rörelsekonsten uttrycker en berättelse och därmed som sådan är föremål för visst skydd.⁷⁵

Det förstnämnda synsättet synes omfattat i Norge. Detta framgår av det ovannämnda sättet att utan vidare diskussion hänföra rättsskyddet till en i ord skriven text. Jämförelsen med det tyska synsättet är svårare att göra, emedan detta i sig framstår som ytterst svårtolkat. Samtidigt som man här koncentrerar skyddet till det dramatiska händelsförloppet och hänför koreografiska verk till kategorin skriftverk har man givit efter för konventionens

⁷¹ Se ovan not 3.

⁷² Rigsdagstidende 1909-10, Tillæg A, Spalt 3207. Enligt förarbetena skulle uttrycket "andre Værker i den stumme Kunsts Form" just avse de ofixerade baletterna. Det skulle även inkludera kinematografiska verk. Att stumfilmen sågs som en slags pantomim var inte ovanligt vid denna tid. Här skilde sig den danska uppfattningen dock från den norska. Se härom, Norges Storting 1910, Ot. prp. nr 40, s 12. Jfr not 67.

⁷³ Jfr § 23.

⁷⁴ Jfr § 10 not 1.

⁷⁵ Jfr här ovan beträffande Norge samt § 30. (Att föreställa sig det danska rättsskyddet som ett skydd för rörelsekonst av icke berättande slag och jämföra det med det franska vore med all sannolikhet att gå för långt. Se § 14.)

krav att tillåta fixering på annat sätt än genom text.⁷⁶ Kanske överensstämmer härigenom det danska och det tyska synsättet i detta avseende. Även om detta skulle stämma, förefaller det som om Kohlers systematik avseende ett skydd för en språkbild, vars yttre uttryck är ord, bild, rörelse och ton fått ett mer konsekvent genomslag i dansk lagstiftning än i tysk. Något belägg för att så medvetet skulle vara fallet återfinns dock ej. Inte heller finns någon anledning att tro att teorin om den imaginära bilden i dess egentliga form skulle ha trängt igenom i dansk rätt.⁷⁷

Sverige

Då den svenska lagen från 1877 skulle anpassas till den 1908 reviderade Bernkonventionen, framstod ett behov av en organisatorisk genomarbetning härav. Härvid fick de norska och danska lagarna samt även 1901 års tyska lag tjäna som förebilder.⁷⁸

I det betänkande som låg till grund för lagstiftningen redovisas åtskilliga av de tankar, som blev gångbara på upphovsrättens område runt sekelskiftet. Bland annat uttrycks Allfelds tanke, att auktorrätten borde betraktas som en rättsbildning av egenartad karaktär, en rätt "sui generis", vars funktion var att skydda såväl ekonomiska som ideella intressen.⁷⁹ Med hänsyn härtill borde man inte längre tala om en äganderätt i dessa sammanhang.⁸⁰ Ordet

⁷⁶ Jfr § 30.

⁷⁷ Se härom, § 31. Motsvarande tillägg till de i § 1 uppräknade skyddade metoderna för offentliggörande, som gjorts i Norge (det vill säga avseende kinematografiskt uppförande respektive återgivning medelst mekaniska instrument), gjordes även här. I Danmark hade man till skillnad från i Norge behållit villkoret att författaren vid utgivning av en skrift måste göra förbehåll om skyddet mot uppläsning. I enlighet med den reviderade Bernkonventionens krav var motsvarande villkor borttaget, vad avser uppföranden av musik. Jfr not 45, 68. (När det gällde återgivning medelst mekaniska instrument hade man inte som i Norge direkt i § 1 likställt detta med mångfaldigande. En motsvarande bestämmelse infördes mellertid i § 17, enligt vilken ett överförande av ett verk på ett instrument av dylikt slag skulle anses som mångfaldigande. (Se Glahn, s 3-4). Att observera är härvid, att medan man i den norska lagen hade såväl muntliga föredrag som musik i § 2, vilken stadgade ensamrätt för författaren att på "*vilket sätt som helst*" offentliggöra sitt verk, hade man i Danmark dessa två verkskategorier splittrade i § 1 respektive § 2. Dessutom hade man i § 2 stadgat ensamrätt för författaren att i § 1 på "*nämnda sätt*" offentliggöra sitt verk. Härvid uppstod ett behov att i § 1 även definiera själva det offentliga återgivandet medelst mekaniska instrument (fonografer och liknande) som förbehållet författaren. Detta kom då att betraktas som en utvidgning av uppföranderätten till musik respektive uppläsningsrätten med hänsyn till teknikens utveckling. Detta blir att betrakta som ett skydd mot inspelning, vilket kompletterats i § 17 med ett skydd för själva inspelningen. Jfr ovan not 50. I tysk rätt har nämnda systematik behållits, se § 32.)

⁷⁸ Förslag 28.7.1914, s 53-54. Jfr § 30.

⁷⁹ Förslag 28.7.1914, s 52. Jfr § 31 not 34 och där gjorda hänvisningar.

⁸⁰ Benämningen "äganderätt" hade diskuterats redan vid tillkomsten av 1877 års lag. Statsministern hade redan då anfört skäl för att välja en titel på lagen, som motsvarade den tyska 1870 års lags, vilken i stället innehöll termen "Urheberrecht". Med hänvisning till att tryckfrihetsförordningen § 83 använde ordet "äganderätt" och att enhetlighet i terminologin borde upprätt-

”upphovsrätt” förefaller emellertid vid denna tid inte ha slagit igenom i Sverige. Författarrätt var en vedertagen term liksom konstnärarrätt. Då ordet författarrätt ej tillräckligt framhävde de musikaliska verken, fick den nya lagen rubriken ”lag om rätt till litterära och musikaliska verk”. Trots att överensstämmelse i långa stycken ansågs föreligga mellan författarrätten och konstnärarrätten beslöts med hänsyn till lagstiftningens lättillgänglighet och lättfattlighet att man skulle behålla systemet med skilda lagar.⁸¹ I Norge och Danmark hade detta övergivits 1893 resp 1902, varvid dock konstnärarrätten behandlades i ett avsnitt för sig. Nya lagar stiftades nu i Sverige på ifrågasvarande områden samt beträffande fotografirätten 30.5.1919. Samtidigt som man övergav termen äganderätt beträffande skrifter övergav man preciseringen av rätten till exempel ”efterbildning” beträffande konstnär- och ”återgivning” beträffande fotografirätten. I stället benämndes de som rättigheter till vissa objekt. Förutom den nyss nämnda ”Lag om rätt till litterära och musikaliska verk” stiftades således ”Lag om rätt till verk av bildande konst” samt ”Lag om rätt till fotografiska bilder”.⁸² Terminologin överensstämmer med den som använts i den ovan nämnda tyska lagstiftningen.

Den svenska lagstiftningen överensstämde med den norska och danska såtillvida som att i lagens första avsnitt reglerades såväl den ifrågasvarande rättens föremål som författarnas och tonsättarnas befogenheter, det vill säga rättens innehåll. Däremot fanns inte ovannämnda uppdelning av de skyddade alstren på de två inledande paragraferna. I stället hade man samlat de skyddade alstren i § 1. Befogenheterna för författare och kompositörer återfanns i § 2.⁸³ Enligt förarbetena till § 1 hade de skyddade alstren det gemensamt, att de samtliga var alster av en andlig verksamhet och att de som sådana höjt sig till en viss grad av självständighet och originalitet, det vill säga var åtminstone i någon mån uttryck för auktors individualitet. Något karaktäristiskt uttryck härför motsvarande tyskans ”Geisteswerk” eller norskans ”Aandsverk” ansåg man inte finnas i svenskan. Inte heller var det nödvändigt att finna ett sådant, då man i överensstämmelse med de flesta utländska lagarna istället för att använda ett allmänt sammanfattande uttryck valt att uppräknat dem i olika grupper.⁸⁴

hållas i den svenska lagstiftningen stannade han denna gång vid förstnämnda term. NJA, 1877, Nr 2, s 3. Ur av statsministern i statsrådet lämnade redogörelse för det kungl förslaget till lag angående äganderätt till skrift.

⁸¹ Förslag 28.7.1914, s 54-55.

⁸² Lag den 30 maj 1919 om rätt till litterära och musikaliska verk. Lag den 30 maj 1919 om rätt till verk av bildande konst. Lag den 30 maj 1919 om rätt till fotografiska bilder.

⁸³ I någon mån påminde detta om den tyska 1901 års lag i vilken Avsnitt 1 reglerade förutsättningarna för skydd och då i § 1 talade om upphovsmän till alster av skilda slag medan avsnitt II reglerade upphovsmännens befogenheter, se § 30. (Även sättet att beskriva själva befogenheterna var i viss mån likartat.)

⁸⁴ Förslag 28.7.1914, s 57.

Dessa grupper bestod enligt kommittén av språk, toner och formgestaltning i rummet beroende på genom vilka medel det andliga innehållet objekti-verats.⁸⁵ Man uttalade även, att det dock var det skapade verkets form och inte det andliga innehållet som var föremålet för skyddet.⁸⁶

I den första gruppen, upptogs nu skrift och muntligt föredrag. De muntliga föredragen var en nyhet för svensk lagstiftning.⁸⁷

I den andra gruppen upptogs musikaliskt verk. I de svenska förarbetena sades uttryckligen, att skyddet skulle omfatta även musikaliskt arbete, som ej avfattats i noter eller annan teckenskrift, såsom till exempel en pianoimprovisation.⁸⁸

I den tredje gruppen, formgestaltningar i rummet, upptogs, förutom de i Sverige ända sedan 1810 som skrift betraktade vetenskapliga teckningarna, kartorna m m, vilka dock efter konstnärsrättens utveckling fått en negativ bestämning i syfte att avgränsa dessa bilder i förhållande till estetiskt syftande bilder, även plastiska avbildningar, allt i enlighet med den reviderade Bernkonventionens krav.⁸⁹

I ytterligare två grupper upptogs "mimiskt verk" och "kinematografiskt verk". Hur de sakkunniga ser dessa nya verkskategoriers relation till de inledningsvis nämnda grupperingarna, ord, ton, formgivning i rummet utsägs inte i betänkandet.⁹⁰ Sannolikt såg man dem som självständiga i förhållande härtil.

I Tyskland och Norge hade man vid 1910 års lagändringar fört de mimiska verken till skriftverken. Den tyska lagen fick till de ovannämnda tre grupperna eller punkterna endast följande tillägg: "Koreografiska och pantomimiska verk skyddas som skriftverk, även när det sceniska förloppet fixerats på annat sätt än genom skrift". Härigenom ansåg man sig infånga även kinema-

⁸⁵ Ibid. s 59.

⁸⁶ Ibid. s 57. Lagens uppräknig av verkskategorier avsåg att vara fullständig. Kungl. Maj:ts proposition nr 3. riksdagsprotokollet 1919, A, s 28. I den svenska lagen bibehålls vidare det detaljerade sättet att beskriva författarnas befogenheter och att koppla dem till skilda grupper av alster, § 2. I detta avseende stod Sverige således fortfarande närmare den tyska än de norska och danska lagarna. Problemet med de ovan diskuterade inspelningarna på mekaniska instrument fick här en mycket tydlig lösning i 2 § sista st. där författarnas befogenheter fanns samlade och som hade fått följande lydelse: "Författare äge och uteslutande rätt att mångfaldiga sitt verk genom detsammes överförande på mekaniskt tal eller musikinstrument... Där ett sålunda överfört verk genom instrument återgives, anses detta såsom utförande eller föredragande av verket." Termen dramatiska verk behölls även i samband med uppföranderätten. (I Tyskland hade denna term 1901 bytts mot sceniskt verk, § 30. För första gången infördes i Sverige även ett skydd mot bearbetningar § 3, och för bearbetningar, § 4.)

⁸⁷ § 1.1. Om den debatt dessa väckte, se Förslag 28.7. 1914 s 61-68.

⁸⁸ § 1.2 Förslag 28.7.1914, s 68.

⁸⁹ § 1.3. Ibid. s 59, 69-70.

⁹⁰ § 1. 4 och 5. Ibid. s 59.

tografi.⁹¹ I Norge nöjde man sig med att i förarbetena påpeka att de mimiska verken redan var skyddade i och med att man hade ett skydd mot dramatiska-mimiska uppföranden av skrifter. Inget tillägg i lagen gjordes avseende dessa. Kinematografins särart analyserades dock, och dessa verk upptogs i en ny kategori i den norska lagen.

I 1912 års danska lag uppmärksammades förekomsten av en fjärde grupp, rörelsekonstverken, vilken omfattade såväl mimiska verk som pantomim. Sådant liknar den danska rätten den tyska som den sammanför mimik och kinematografi. Däremot finns här ingen tendens att återföra dessa till skriftverken. Tvärtom påpekas för balettens del, att någon fixering över huvud inte är av betydelse. Främst av denna anledning utkristalliserade sig denna fjärde grupp.

I Sverige måste man som nyss sagts se de mimiska verken och kinematografin som två nya typer av verkskategorier som var och en utgör en egen grupp. När det gäller de mimiska verken liknar den svenska lagen den danska såtillvida, som den oberoende av fixeringar av det sceniska förloppet litar till rörelsen som berättande form. Gemensamt för såväl de svenska och danska som de tyska och norska synsätten var, att här utkristalliserat sig en uppfattning om det mimiska verket som ett i grunden litterärt alster, som framställde ett innehåll eller ett litterärt motiv, detta till skillnad från i Frankrike, där man såg det som ett sceniskt danskonstverk på vägen mellan drama och uppförande. Den innebörd, som fixeringskravet härigenom fick i Frankrike, blev på så sätt av annat slag än det i Tyskland och Norge. Medan man i Frankrike huvudsakligen såg det som ett sätt att avgränsa koreografin från till exempel artisteri, såg man det i Tyskland som ett sätt att anknyta den till skriftverken. I Sverige och Danmark slutligen, lades tyngdpunkten på det litterära motivet utan stöd av någon fixering.

Här skall citeras en del av den svenska kommitténs uttalanden i denna fråga:

"Baletter och pantomimer äro, i den mån de falla inom auktorsrättens område, att anse som en art av drama, men under det den egentliga dramatiken verkar genom språket – i musikdramat förbundet med tonerna – såsom uttrycksmedel, så utmärks de mimiska verken därav, att den dramatiska handlingen framställles, utan språkets förmedling, omedelbart genom mänskliga rörelser, åtbörder och minspel. Att denna art av dramatisk framställning bör vara delaktig av författarrättens skydd, är numera inom teorien allmänt erkänt".⁹²

Härefter redogjordes för den internationella situationen beträffande skyddet av nämnda alster. Därvid uttalas tvivel om det svenska uppförandeskyddet kan anses överhuvudtaget ha omfattat dem. Härefter fortsätter kommittén:

⁹¹ Jfr § 30 samt Allfeld, s 27. I den mån kinematografi inte kunde betecknas som fixerad pantomim, hänfördes den till konstnärsrätten.

⁹² Förslag 28.7.1914, s 70-71. Se även Kungl. Maj:ts prop. nr 3, s 29-30.

"Förslaget ställer nu utom tvivel, att en sådan skriftlig scenanvisning (scenario) som nyss nämnts, faller under författarrättens regler även vad det mimiska uppförandet därav angår. Men förslaget innebär därjämte, att baletter och pantomimer skola – i överensstämmelse med vad enligt förslaget gäller om språkliga och musikaliska framställningar – åtnjuta skydd alldeles oavsett huruvida verket blivit skriftligen fixerat".⁹³

Längre fram uttalas, att den allmänt gällande grundsatsen, att skydd endast tillkommer skapelser av en individuell andlig verksamhet, beträffande de mimiska verken innebär att de för att falla under lagen måste ha en dramatisk handling. Den svenska auktorrättskommittén säger härom vidare:

"Denna förutsättning", (dvs återgivandet av en dramatisk handling) "som regelmässigt är för handen i fråga om pantomimer, föreligger visst icke alltid vad baletter angår. Sådana baletter, vilkas huvudsyfte är att uppvisa praktfulla tablåer, plastiska poser, en uppdriven färdighet i danskonst, äga väl allenast i undantagsfall den dramatiska karaktär, som betingar auktorsrätt; detsamma torde också gälla i fråga om exempelvis en sammanställning inom balettens ram av ett eller flera lands nationaldanser eller liknande".⁹⁴

Här kan inte annat än konstateras, att den svenska kommittén tar avstånd från det i Frankrike grundläggande fallet "*Cosmopolitana*".⁹⁵ I detta fall var det originalitetskriteriet i relation till själva danskompositionen som avgjorde frågan om skydd. Att som i Sverige hänvisa till originalitetskriteriet, när det gäller att tillerkänna endast den dramatiska dansen skydd, framstår jämförelsevis som förbryllande. För att förstå det svenska resonemanget måste man tänka sig att för det svenska synsättet ligger till grund att balett som skyddsobjekt först och främst rör framställandet av ett litterärt motiv. Kommittén fortsätter:

"Skyddsberättigad blir baletten endast i den mån densamma närmar sig pantomimen och dramat genom att återgiva – om också, i enlighet med sina härutinnan begränsade medel, helt summariskt – utvecklingen av en karaktär eller en handling: baletten blir då en självständig mimisk-dramatisk konstart, *ballet d'action*".⁹⁶

Nämnda skillnad framstår tydligt när kommittén beskriver varför man inte kan ställa några stora krav beträffande originalitetskriteriet vid musik:

"Med hänsyn till det förhandenvarande materialets natur, särskilt det jämförelsevis ringa antalet av de för musikaliskt bruk användbara tonerna, lär icke ens den originellaste kompositör kunna undgå att i sina verk upptaga vissa tonföljder, rytmer, ackord, som äro till finnandes redan i föregående tonsättares arbeten".⁹⁷

⁹³ Förslag 28.7.1914, s 71.

⁹⁴ Ibid. s 71-72.

⁹⁵ Jfr § 14.

⁹⁶ Förslag 28.7.1914, s 72.

⁹⁷ Ibid. s 68. Man kan även jämföra med synen på kinematografi. Även beträffande kinematografi kopplas originalitetskriteriet till frågan om ett "dramatiskt innehåll". Författarrättsligt skydd tillkommer således först och främst kinematografiska verk, som innefatta en dramatisk handling. I själva verket är ju här fråga om en pantomim, som "inspelas" i den kinematografiska

Finland

Finland var vid denna tidpunkt ännu oberört av den för detta arbete centrala rättsutvecklingen.

Samma år, som Sverige fick sin nya lagstiftning, dvs 1919, påbörjades även i Finland ett lagstiftningsarbete för att möjliggöra landets anslutning till Bernunionen.⁹⁸

När lagen slutligen kom 3 juni 1927, framstod den som en modern lagstiftning i ämnet, såtillvida som en fullständig integrering av de olika rättigheter-na och alstren skett under övergripande begrepp. Vidare hade man lämnat begreppet "alster av andlig verksamhet" öppen och genom omnämnandet av diverse alster endast avsett att exemplifiera vad som skulle vara skyddat. Själva befogenheterna, däremot, var specificerade på ett uttömmande sätt. Dessa bestod enl 4§ av uteslutande rätt att:

- 1) "översätta och bearbeta sitt verk
- 2) efterbilda sitt verk
- 3) mångfaldiga sitt verk
- 4) sprida exemplar av sitt verk, samt
- 5) framföra sitt verk till åskådande eller åhörande"⁹⁹

Den i efterföljande lagrum gjorda specificeringen av vad befogenheterna innebär i relation till de skilda alstren bidrar istället till att sluta cirkeln om vilka slags verk, som är att betrakta som skyddade. Till exempel nämner den finska lagen i sin exemplifiering på skyddade alster mimiska, koreografiska eller kinematografiska verk. Man använde således Bernkonventionens uttryck koreografi.¹⁰⁰ Ensamrätten avsåg "att offentligt å skådeplats uppföra

upptagningsapparaten och därefter genom den kinematografiska projektorn återgives i "levande bilder" i stället för direkt genom de i pantomimen agerande personerna. Vad ovan sagts angående pantomimen äger sålunda tillämplighet även på "filmdramat". Ibid. s 73. Där-efter tilläggs, att i analogi med vad som gäller till exempel vetenskapliga och undersökande skrifter och avbildningar skydd även bör tillgodokomma kinematografiska framställningar av historiska m fl ämnen. Ibid. s 73-74. Även här till skillnad från vid musik förutsätts således ett motiv av samma art som vid litterära alster ehuru detta inte är av skyddat slag och originalitets-kriteriet därmed hänvisas till den yttre formens nivå. Man hade således i Sverige inte som i Norge definierat kinematografi som "resultat av en selvstaendig kunstnerisk evne og erfaring" (se not 67) utan snarare liksom i Danmark som en inspelad pantomim. Dessutom såg man den sålunda även som ett litterärt verk ur vetenskaplig resp undervisningssynpunkt. (Jfr not 90 samt systematiseringen av skyddet för avbildningar.)

⁹⁸ Godenhjelm, s 556.

⁹⁹ "Lag om upphovsmannarätt till alster av andlig verksamhet" Punkten 1) var ny i finsk rätt. Punkterna 3) och 4) fanns tidigare samlade under den sk utgivningsrätten (jfr ovan). I punkt 5) användes termen "framföra" i stället för som tidigare "uppföra". Denna uppställning ger vid handen att man i Finland vidmakthållit traditionen att behandla befogenheterna eller "rättig-heterna" på ett renodlat sätt.

¹⁰⁰ I förarbetena sägs även att införandet av kategorin gjorts med beaktande av den reviderade Bernkonventionen. Här liksom i Sverige betecknas det som tveklaktigt, att den äldre lagstift-ningen skulle ha omfattat ett skydd av nämnda slag. Finskt förslag 1920, s 28.

dramatiskt, koreografiskt, mimiskt eller kinematografiskt verk". Begränsningen för koreografi ligger då i uttrycket "å skådeplats uppföra", vilket synes motsvara den bestämning som gällde i tysk rätt.¹⁰¹

Finland tillträdde Bernkonventionen 14.7.1932. Denna hade då reviderats ytterligare en gång, nämligen i Rom 2.7.1928.

Norge

I anledning av nyss nämnda revision av Bernkonventionen antogs 1930 i Norge en ny "Lov om åndsverker".¹⁰²

Här hade således de tidigare i § 1 och 2 uppräknade "litterära" verken liksom de i lagens andra avsnitt behandlade konstverken nu erhållit den samlade beteckningen "åndsverker", exemplifierade på samma sätt som i Finland. Här återfinns nu även den i den finska lagen nyss återgivna punkten om mimiska, koreografiska och kinematografiska verk.¹⁰³ Exemplifieringen fanns i § 2, medan författarens befogenheter samlats i § 1 och relaterats till det allmänna begreppet "åndsverk". Härvid hade den ytterst allmänna modell, som redan tidigare funnits i norsk lag visavi alstren i § 2, kommit till användning, så att § 1 nu löd:

"Ophavsmannen til ett åndsverk har, med de innskrenkninger som følger av denne lov, enerett till å rå over sitt verk ved å mangfoldiggjøre det i hvilken som helst skikkelse, og på hvilken som helst måte gjøre det tilgjengelig for offentligheten."

Någon ytterligare precisering av den typ, som den nyss beskrivna finska texten innebär, återfinns inte.¹⁰⁴ De inskränkningar i rätten som nämns, återfinns i andra kapitlet och är av det slag, som vid denna tid redan fanns i rättssystemet, till exempel rätt att göra exemplar för enskilt bruk. Visserligen har härvid vissa av de begränsningar som tidigare funnits inlagda i befogenheterna, nu tagit ny form och reglerats i detta andra kapitel, men den klara avgränsning av upphovsrättens föremål och innehåll, som kopplingen mellan de skilda alstren och befogenheterna givit, har nu helt frångåtts. Frågan är nu om lagstiftaren verkligen avsett att meddela så stort skyddsområde, som texten ger vid handen. Avses till exempel att upphovsmannen till ett koreografiskt verk har ensamrätt att på vilket sätt som helst göra verket tillgängligt för allmänheten? Vad är i så fall bestämningen av ett koreografiskt verk? Lagtexten ger ingen antydan härom. I den mån man avser att över huvud få

¹⁰¹ §§ 2 och 9 (Jfr ovan § 30). I Finland har man i enlighet med sin metod att renodla rättigheterna i förhållande till de skyddade alstren valt att betrakta en inspelning av ett verk på tal eller musikinstrument som en efterbildning (§ 6 p 4), varefter författaren fått ensamrätt att saluhålla alla exempel resp efterbildningar av sitt verk (§ 8).

¹⁰² Lov 6 juni 1930 om åndsverker.

¹⁰³ 1930 års norska lag, § 2 p 3, 1927 års finska lag § 2 p 8.

¹⁰⁴ Jfr ovan.

till stånd någon begränsning i frågan, är man helt hänvisad till den typ av begränsningar via originalitetskriteriet, som ovan omtalats beträffande svenska mimiska verk.

Sverige

Sverige hade först 1919 ratificerat den 1908 reviderade Bernkonventionen.¹⁰⁵ Redan 1931 var man emellertid efter vissa lagändringar beredd att ratificera den i Rom 1928 reviderade konventionen. Huvudfrågan hade här – förutom den ideella rätten – varit rundradiosändningar, dvs en avvägning av rättsförhållandet mellan upphovsmännen och radioföretagen.¹⁰⁶ Då dessa frågor inte är av centralt intresse för detta arbete, skall här endast upptas några diskussioner om vissa allmänna ändringar, som föreslagits av de sakkunniga i samband med ändringsarbetet.

Dessa hade föreslagit, att kinematografi skulle utgå ur § 1 som verkskategrori. Anledningen här till var att i den mån kinematografin avsåg stumfilm, den var att hänföra till mimiska verk, medan, i den mån man avsåg den vid denna tidpunkt gångbara ljudfilmen, det var fråga om framföranden av litterära eller musikaliska verk på ett sätt, som borde få sin speciella reglering i 2 §.¹⁰⁷ Skrivsättet ger i viss mån uttryck för synsättet att kinematografin skulle vara en teknisk uppförande- eller framförandeform och själva det skyddade alstret som i sig utgjorde rörelse respektive ord och ton.

Lagrådet invände emellertid häremot och menade att eftersom i film-dramat ofta upptages händelser och scenarier, som helt sakna mimisk karaktär, kan det näppeligen vara riktigt att med avseende å dessa, för dramats idé måhända ytterst betydelsefulla delar fränkänna verket skydd enligt författarlagen. Det riktiga synes därför vara att erkänna en författarrätt till bildfilmen såsom sådan, och då ljudfilmen, praktisk taget, väl städse innefattar en bildfilm, bör detsamma gälla om ljudfilmen.¹⁰⁸

Härefter sägs, att ett erkännande av författarrätt till filmverket som sådant inte medför att inte även kompositörer och litterära författare genom separata insatser kan ha rätt till samma verk. Till följd av den komplexitet, som härvid uppstår, och som måste vara svår för biografägare att överblicka, ansåg lagrådet att dessa förhållanden inte kunde regleras enbart kontraktsvägen utan krävde ”ett mera fullständigt legislativt ordnande”. Därvid ställde även lagrådet frågan om inte bland annat regissören ”och måhända även skådespelaren, vilkas skapande verksamhet i fråga om filmen har en helt annan

¹⁰⁵ NJA II 1931, Nr 3, S 101.

¹⁰⁶ Ibid. 110. Jfr § 23.

¹⁰⁷ NJA II 1931, Nr 3, s 104.

¹⁰⁸ Ibid. s 105.

betydelse än ifråga om teaterdramat” även borde tillerkännas ursprunglig auktorrätt. Eftersom något lagförslag emellertid inte förelåg i frågan hemställde lagrådet, att § 1 skulle lämnas utan ändring. Så skedde även.¹⁰⁹

I § 2 gjordes däremot en ändring såtillvida som att kinematografi inte längre fick sin plats tillsammans med rätten att uppföra dramatiskt eller mimiskt verk utan i stället sammanfördes med rundradiosändningar till ett nytt stycke, som fick följande lydelse: ”Författaren äge uteslutande rätt att medelst kinematografi offentligen framföra eller genom radio utsända sitt verk.”

Som synes av utformningen stämmer stycket mycket väl med den ovan redovisade synen hos de sakkunniga på kinematografin, som ett tekniskt medium. Det är emellertid även förenligt med lagrådets nyss nämnda syn.

Intressant är här att se hur tendensen att återföra skapandet till språket, musiken och rörelsekonsten bryter mot insikten, att filmen i sig innefattar något ytterligare, som gör att det utgör ett nytt självständigt konstverk, där eventuellt regissör och skådespelare kan ha ursprunglig del. Man börjar således identifiera filmkonstverket. Någon motsvarighet beträffande scenkonstverket möter emellertid inte. Tvärtom talas om att regissören och skådespelarna har en annan roll vid film än vid teater. Motsvarande resonemang har tidigare berörts framför allt beträffande Frankrike. Även om man där tidigt definierade scenkonsten ”l'art de mise en scène” erhöll den endast stegvis skydd. Beträffande koreografi skedde detta dock tidigt. I Sverige måste man emellertid räkna med den ovan beskrivna synen på de mimiska verken som i första hand framställande ett litterärt motiv.

Danmark

Den i anledning av Danmarks anslutning 1934 till den reviderade Bernkonventionen antagna ”Lov 1933 om Forfatteret og Kunstnerret” innehöll inte heller ändringar rörande upphovsrätten till koreografi.¹¹⁰

Den fortsatta utvecklingen i lagstiftningsarbetet skedde i här berörda länder under mycket nära samarbete. Detta innebar, att i början av 1960-talet antogs nya lagar med i stort sett lika innehåll.

¹⁰⁹ Ibid. s 105-106. Lag 24 April 1931 angående ändring i vissa delar av lagen den 30 maj 1919 om rätt till litterära och musikaliska verk.

¹¹⁰ Lov 26 April 1933 om Forfatteret og Kunstnerret.

§ 38 1960 års lag

Den nu gällande svenska upphovsrättslagen från 1960 är resultatet av ett nära samarbete mellan de skandinaviska länderna och Finland. Redan 1938 avgavs en promemoria från en förberedande överläggning i denna fråga.¹

Förslag till ny lagstiftning lämnades sedan successivt under 1950-talet i Norge, Danmark, Finland och Sverige.² Däremellan hade Bernkonventionen reviderats ytterligare en gång 1948 i Bryssel.³

I Sverige kom den nya lagstiftningen till stånd 1960, och i de övriga skandinaviska länderna och Finland 1961. Dessa lagar överensstämde i hög grad.⁴ Metoden att ange vilka alster som skyddades medelst ett allmänt hållet begrepp med en därtill hörande exemplifiering, vilken redan sedan tidigare användes i Norge och Finland, infördes nu även i Sverige och Danmark.

Den svenska lagens första paragraf fick följande lydelse:

"Den som skapat ett litterärt eller konstnärligt verk har upphovsrätt till verket, vare sig det utgör skönlitterär eller beskrivande framställning i *skrift* eller *tal*, *musikaliskt* eller *sceniskt* verk, *filmverk*, eller alster av bildkonst, byggnadskonst, konsthantverk eller konstindustri eller kommit till uttryck på annat sätt.

Till litterärt verk hänföres även *karta*, så ock annat i teckning eller grafik eller i plastisk form utfört verk av beskrivande art."⁵

Bland exemplen återfinns således de alster, som successivt erhållit skydd inom ramen för författarrätten, nämligen skrift och tal (ord), musik (ton), kartor m m (formgestaltning i rummet) samt filmverk. Kategorin mimiska

¹ Denna hade i Sverige året innan föregåtts av en Promemoria angående grunderna för en reform av lagstiftningen om rätt till litterära och musikaliska verk, avlämnad 15 februari av en inom justitiedepartementet förordnad sakkunnig. Stockholm 1937. SOU 1937:18. Justitiedepartementet. Senare, 28.10.1938, gavs direktiv till de svenska sakkunniga för reformen.

² Instilling til Lov om opphavsrett til litterære og kunstneriske verk avgitt av de ved Kongelig resolusjon av 24.februar 1939 oppnevnte delegerte. Oslo 1950. Udkast til lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker med tilhørende anmærkninger og Bernkonventionen af 1948 Udarbejdet af den af undervisningsministeriet i 1939 nedsatte kommission i samarbejde med tilsvarende finske, norske og svenske kommissioner, København, 1951. Förslag till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Kommittébetänkande nr 5-1953. Helsingfors 1953. (Reviderad rapport 1957). Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av auktorrättskommittén. SOU 1956:25. Justitiedepartementet.

³ Jfr § 23. Dessutom hade ett förslag till Romkonventionen framlagts 1951. Jfr § 22. Kap. 5 i det svenska förslaget var utformat i överensstämmelse härmed. Den 1952 slutna Världskonventionen ställde däremot inga nya krav på materiella ändringar av den inre lagstiftningen. Se SOU 1956:25, s 46-58.

⁴ – Lag 30.december 1960 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, Sverige.

– Lov 12 mai 1961 om opphavsrett til åndsverk m.v. Norge.

– Lov 31 maj 1961 om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker, Danmark.

– Lag 8 juli 1961 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk, Finland.

⁵ Egen kursivering.

verk har däremot utgått. Istället för de bestämningen avseende dramatik, återfinns nu begreppet "sceniska verk." Införandet av detta begrepp som exempel på alster som är att anse som skyddade måste betraktas som särskilt beaktansvärt. Detta hade till exempel föreslagits vid införandet av 1901 års lag i Tyskland, men avvisats med hänvisning till att dessa verk var att hänföra till skriftverken. Begreppet "scenisk" blev här istället en bestämning till uppföranderätten. På så sätt kom skyddet för de sceniska verken att begränsas dels av att det endast avsåg sceniska uppföranden, dels av att de skulle utgöra skriftverk. I samband med införandet av 1965 års lag ersattes sistnämnda bestämning av att det antingen kunde vara fråga om ord eller av pantomimiska verk. Uppföranderätten, åtminstone till de pantomimiska verken var begränsad på samma sätt som tidigare, det vill säga till sceniska uppföranden något som i viss mån indirekt även avgränsat verkskategorin som sådan.⁶ I Sverige, Danmark och Finland, där den tyska bestämningen tidvis använts, infördes nu den i Danmark och kanske särskilt i Norge använda metoden att beskriva de förfaranden som förbehålls upphovsmannen på ett mycket allmänt sätt.⁷ Dessa utgör inte längre någon indirekt avgränsning av verkskategorin. Samtidigt har kategorin mimiska verk utgått. Begränsningen av skyddet för koreografiska verk torde därmed sökas inom ramen för kategorin sceniska verk.

I detta sammanhang skall nämnas, att när Norge 1933 införde systemet med det övergripande begreppet "åndsverk", nämndes koreografiska verk uttryckligen som exempel på detta begrepp.⁸ Den nuvarande norska lagen nämner även koreografiska verk, men nu under kategorin sceniska verk. Härunder nämns även andra slags teatrala former.⁹

Till följd härav ges intrycket, att en renodling av verkskategorierna mot uttrycksmedlen, ord, ton, bild och rörelse inte skulle omfattas.¹⁰ Med hänsyn till att skrifter, musik och måleri skyddas för sig skulle man till och med kunna tänka sig att kategorin avsåg ett särskilt skydd för scenkonst, som motsvarade det franska synsättet om skydd för "l'art de mise en scène". Det vore

⁶ Jfr §§ 30 och 32.

⁷ Jfr § 37. § 2 i lagarna, se not 4. Om innehållet i detta lagrum, vilket har en identisk lydelse i Norge, Sverige, Danmark och Finland, se nedan.

⁸ Jfr § 37.

⁹ "Den som skapar et åndsverk, har ophavsrett til verket. Med åndsverk forstås i denna lov litterære, vitenskaplige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte og uttryksform, så som

1) skrifter av alle slag,

2) muntlige foredrag,

3) sceneverk, så vel dramatiske og musikkdramatiske som koreografiske verk och pantomimer, samt hørespill,

4) musikkverk, ---

5) malerier, ---

----," § 1 i 1961 års norska lag.

¹⁰ Lagförslaget ger ingen ledning i denna fråga. Norsk instilling 1950, s 10.

dock inte riktigt att utan vidare påstå att en identisk eller ens liknande syn härvidlag skulle ha uppstått. Kategoriindelningarna grundar sig – även om de överensstämmer – på olikartade traditioner. I Skandinavien är begreppet ”sceniskt” i grunden en ersättning för kategorin dramatiska verk, vilka syftade till att avgränsa uppföranderätten. I Frankrike stod begreppet ”scenkonstverk” för att identifiera rättsskyddet för scenkonstnärer, såsom koreografer i förhållande till författarens rättsskydd. Det franska systemet liknar dock det svenska såtillvida som att verk ägnade teatern ansågs utgöra ”ouvrages dramatiques” och därmed avgränsa vilka alster, som omfattades av uppföranderätten, samt att detta kan sägas utgöra teatrala genrer, eller med det svenska uttrycket ”sceniska verk”.

De svenska lagförarbetena ger följande besked i frågan.

”Förut har framhållits, att upphovsmannarättens föremål innefattar det konstnärliga skapandet i alla dess former, vare sig det tager gestalt i ord, toner, bild eller rörelse. De verk, som avses att framföras på scen, arbetar i vissa fall huvudsakligen med uttrycksmedlen talade ord (och andra ljud) jämte rörelse, under vilket senare begrepp här innefattas allt sådant som aktion på scenen, grupperingar, plastik och mimik. Till denna grupp hör alla slags skådespel i vidsträckt bemärkelse; drama, komedi, fars, opera, operett, revy, vådevill och så vidare. En annan grupp verk för scenen använder endast uttrycksmedlet rörelse, nämligen baletter och pantomimer, liksom även marionetter. Båda dessa grupper innefattas under förslagets uttryck ”sceniskt verk”.¹¹

Den senare av de båda grupperna sceniska verk faller tydligen under begreppet ”konstnärligt verk” i den betydelse ordet har i förslaget. Däremot kan den förra gruppen, skådespel och liknande, framträda både som litterära och konstnärliga verk. De föreligger i regel i en litterär form, men deras egentliga uttrycksform är den i vilken de te sig spelade på scenen, och däri ingå många andra uttrycksmedel än ordet. Distinktionen har med förslagets utformning ingen praktisk betydelse, blott man uppmärksammar att skådespel stundom föreligga i litterär form och då skola följa reglerna för dylika verk exempelvis reglerna om förlagsavtal.¹²

Av dessa uttalanden kan konstateras vissa skillnader mot tidigare rätt. Den tidigare uppdragna skillnaden mellan föfarrätt och konstnärarrätt, där konstnärarrätten var bunden till vissa materiella föremål och deras mångfaldigande på mekanisk väg respektive efterbildande, har inte överförts direkt i de nya begreppen litterära och konstnärliga verk. Med konstnärligt förstås nu alla estetiskt syftande alster vare sig de uttrycks i ord, toner, bild eller rörelse. Med litterär avses enligt utredningen i första hand framställningar i ord, men även beskrivande framställningar i tabeller, grafisk form eller film.

¹¹ SOU 1956:25, s 71-72. I propositionen sägs inget annat om sceniska verk, än att just detta uttalande av kommittén nämns. Kungl. Maj:ts proposition nr 17 år 1960, s 42-43. I det finska lagförslaget uttalas helt kort, att beteckningen ”sceniskt verk” har använts såsom gemensam titel för såväl rent dramatiska som dramatiskt-musikaliska verk, ävensom för koreografiska verk och pantomimer. Finskt lagförslag 1953, s 45. (I det reviderade finska lagförslaget 1957 upptas inte verkskategorier till diskussion.)

¹² SOU 1956:25, s 71-72.

Ett verk kan därför vara såväl litterärt som konstnärligt och distinktionen synes i stort sett ha förlorat sin praktiska betydelse.¹³ De sceniska verken uppdelas vidare i sådana som huvudsakligen använder uttrycksmedlet ord och de som använder rörelse. Längre fram i betänkandet sägs att i den mån sceniska verk förenas med musik, bildkonst och konsthantverk, dessa bör ses som självständiga verk¹⁴ Dessa kategorier hålls således rättsligt sett isär, trots att de ingår i en scenisk enhet. Detta står i överensstämmelse med det sätt att endast låta kontrakt avgöra relationen mellan medupphovsmän, som vuxit fram i den svenska lagstiftningen. I Frankrike är en av funktionerna med det sceniska helhetsverket just att avgöra, vilka som rättsligt sett är att uppfatta som medupphovsmän.¹⁵ Dessutom synes nämnda synsätt dels ha underlättat identifieringen av föremålet för teaterregissörens rättsskydd, dels beträffande koreografi haft en avgränsande funktion, när det gäller att avgöra, vilka slags alster som faller utanför rättsskyddet.¹⁶ Beträffande regi uttalar kommittén, att det inte bör vara uteslutet, att en regiprestation i form av en iscensättning "utgör en sådan originell prestation, att den bör anses som en skyddad bearbetning av skådespelet".

Normalt anses de dock inte skyddade, i den mån de inte innebär litterära bearbetningar av verket.¹⁷ Även om det sceniska verket som rättslig kategori således kan fylla funktionen, att utgöra en helhet utifrån vilken man kan identifiera en regiprestation synes detta i vart fall inte ha varit det direkta syftet med kategorin.¹⁸

När det slutligen gäller den sistnämnda avgränsande funktionen finns en tradition även i Sverige, såtillvida som uppföranderätten tidigare avsåg endast dramatiska verk och att de sakkunniga med avseende på balett så sent som 1919 ansåg skyddet begränsat till de verk som närmade sig pantomimen eller dramat. Med avseende på nämnda begränsning uttalas följande i förarbetena till 1960 års lag.

¹³ Se även SOU 1956:25, s 64-65.

¹⁴ Ibid. s 72. I samband härmed kan även nämnas, att de kommitterade inledningsvis även uttalat att skyddet som sådant skall vara bundet till verkets "inre form". Ibid. s 69. Se vidare härom i § 39. Att marionetteater anses använda endast uttrycksmedlet *rörelse* måste betraktas som ett tämligen förvånande påstående. Här måste det sceniska betraktas som mycket speciellt med hänsyn till den tekniskt-konstnärliga konstruktionen, vilken som ovan sagts skulle anses som ett självständigt verk. Vid själva uppförandet används dessutom ordet som i ett ordinarie drama, även om man i princip kan tänka sig inslag av rörelsekompositioner.

¹⁵ Jfr §§ 15, 16, 37.

¹⁶ Jfr §§ 15, 18 och 20.

¹⁷ SOU 1956:25, s 134-135.

¹⁸ I det danska lagförslaget sägs, att uttrycket "sceneværk" avser alla former av verk, som är avsedda att framföras på scen, häribland baletter och pantomimer. Beträffande rättsskyddet för regissörer, hänvisas däremot till bestämmelserna om bearbetningar. Dansk utkast 1951, s 93-94.

"Denna beskrivning av problemet är enligt kommitténs mening icke helt riktig. Baletten är, oavsett om den har dramtiskt syfte, en konstnärlig uttrycksform som, där den höjer sig till originellt konstnärligt skapande, har samma krav på rättsskydd som drama eller musik. Sant är däremot, att en kombination – om ock i nya variationer – av baletteknikens gängse steg och rörelser knappast kan innebära ett sådant skapande och av detta skäl faller utanför skyddsområdet, men att rent principiellt utesluta skydd för den händelse en balett saknar dramatiskt innehåll kan icke vara riktigt. Om en balett – som ofta är fallet med andra sceniska verk – jämte en handlingslinje innehåller även odramatiska, övervägande lyriska partier, kan icke rimligen rättsskyddet gestalta sig väsentligt annorlunda för dessa delar av verket än för de övriga."¹⁹

Uttalandet är inte helt lätt att tolka. Å ena sidan talas om att skyddet inte får anses begränsat till konst med dramatisk karaktär. Å andra sidan sägs att kombinationer av gängse steg och rörelser knappast kan vara att betrakta som skapande. Vad skulle då ligga mellan dessa ytterligheter? Enligt kommitténs eget uttryckssätt skulle det vara fråga om partier i ett sceniskt verk av icke dramatisk – närmast lyrisk – karaktär. Man skulle till följd härav kunna sluta sig till att kommittén – inte som i tysk rätt – i första hand söker avgöra dansens förmåga att uttrycka eller gestalta något för att avgränsa skyddet, men att man inte heller är beredd att utsträcka det till vilken slags rörelsekonst som helst. Uttrycket "sceniska verk" som en bestämning av rörelsekonsten skulle därmed få ungefär samma avgränsande funktion som i Frankrike, det vill säga det är fråga om ett skydd för teatral rörelsekonst till skillnad från sport etc. Detta uttalas dock inte direkt, utan istället hänvisas till skapandet, det vill säga närmast vad man kallar originalitetskriteriet. Åsikten att en kombination av gängse steg och rörelser inte skulle kunna uppnå originalitet, innebär ändå att man torde se rättsskyddet mer begränsat än vad som är fallet till exempel i fransk rätt och således i någon mån närma sig det tyska synsättet att dansen skall vara uttryck för ett skeende. Detta låter sig sägas såtillvida som att en rörelsekomposition, som uttrycker ett dramatiskt innehåll, torde vara bättre anpassad att uppfylla kommitténs krav på originalitet.

Frågan i vad mån funktionen hos kategorin sceniska verk kan anses vara att avgränsa skyddet för koreografi och i vad mån denna kategori kan ha någon ytterligare betydelse skall söka besvaras närmast med utgångspunkt från de skilda befogenheter, som kan tänkas knutna till kategorin. Befogenheternas finns samlade i § 2, vilken har följande identiska lydelse i de här behandlade länderna:

"Upphovsrätt innefattar, med de inskränkningar som nedan stadgas, uteslutande rätt att förfoga över verket genom att framställa exemplar därav och genom att göra det tillgängligt för allmänheten, i ursprungligt eller ändrat skick, i översättning eller bearbetning, i annan litteratur- eller konststart eller i annan teknik.

¹⁹ SOU 1956:25, s 72.

Såsom framställning av exemplar anses även att verket överföres på anordning, genom vilken det kan återgivast.

Verket göres tillgängligt för allmänheten då det framföres offentligt, så ock då exemplar därav utbjudes till försäljning, uthyrning eller utlåning eller eljest sprides till allmänheten eller visas offentligt. Lika med offentligt framförande anses framförande som i förvärvsverksamhet anordnas till en större krets."

Till att börja med skall konstateras, att rätten till mångfaldigande och rätten till efterbildning båda ersatts av rätten att framställa exemplar av verket.

Mångfaldiganderätten hade sitt ursprung i eftertrycksrätten. Så småningom utvecklades den till att avse mångfaldigande av litterära och musikaliska alster, det vill säga i bokstäver, notation, tabeller m m. Den utgjorde tyngdpunkten i den så utvecklade författarrätten.

Efterbildningsrätten däremot avsåg till en början förfaranden som innebär att man på konstnärlig väg efterbildar en konkret formgivning av något slag. I Sverige kom så småningom efterbildningsrätten att sammanföras med eftertrycksrätten till konstverk. Den så kallade konstnärrätten utvecklades med avseende på estetiskt syftande konkreta formgivningar.

I Finland, däremot, där man systematiserat lagen efter rättigheterna snarare än föremålen härför, stod efterbildning just för ett konstnärligt sätt att framställa ett verk oavsett om det var av konkret eller abstrakt karaktär. Detta framgår bland annat av att man karaktäriserade inspelningar av musik som en rätt till efterbildning. Musiken gjordes förnimbar via ett konstnärligt förfarande kombinerat med ett tekniskt sådant. I de övriga länderna Sverige, Norge och Danmark, där musiken tillhörde författarrätten, kom inspelningstekniken att knytas till rätten till mångfaldigande. Alternativt skulle man ha kunnat konstruera detta skydd som en förlängning av uppföranderätten, det vill säga som en ensamrätt för tonsättaren att låta spela in och mångfaldiga uppföranden av sitt verk. I stället har i den nu gällande lagstiftningen i Finland och Skandinavien, lagstiftaren valt att särskilt påpeka, att inspelning av musik skall vara lika med att framställa exemplar av verket.²⁰

²⁰ § 2, st 2. Samtidigt bygger den så kallade exemplarrätten på en betydande abstraktion. Ett exempel på hur svärfångad denna abstraktion kan vara erbjuder skyddet för arkitektur. I finsk rätt hade skyddet för byggnadsritningar placerats under mångfaldiganderätten och skyddet för själva byggnaden inom efterbildningsrätten. Inom den i Sverige tidigare gällande uppdelningen föll byggnadsritningen in under författarskyddet och byggnaden under konstnärsskyddet. Det var fråga om två skilda slag av alster. Men i den abstrakta byggnadsritningen fanns potentiellt sett (en prefiguration) den förnimbara skyddade byggnaden, en slags motsvarighet till den potentiella som fanns i noter eller dramer. Om man från att endast skydda ritningen för eftertryck ville övergå till att skydda själva byggnaden, skulle även detta på ett mycket naturligt sätt kunnat ske med hjälp av uppföranderätten, det vill säga, på samma sätt som kompositören hade ensamrätt till uppförande av sitt musikstycke hade arkitekten ensamrätt till uppförande av sin byggnad. När den sedan väl var uppbyggd förelåg den som konkret form och kunde därmed även göras till föremål för skydd mot efterbildningar inom konstnärrätten. Om man nu skall betrakta byggande efter en byggnadsritning som framställande av ett exemplar av verket, så måste man tänka sig verket, antingen som något gemensamt bakom såväl ritning som byggnad – en

Regeln har formulerats allmänt. Här talas om ett överförande av verket på en anordning där det kan återgivas. Detta innebär att den även omfattar de sceniska verken. Även denna typ av inspelningar har således kommit att omfattas av exemplarrätten. Om kategorin sceniska verk uppfattats som ett skydd i första hand för själva iscensättningen av verket, skulle dekor, regiprestationer m m härigenom ha skyddats mot inspelningar av olika slag. Om dekor har emellertid sagts, att det skyddas som ett konstverk separat.²¹ Beträffande regiprestationer sågs att dessa normalt sett inte är skyddade, i den mån de inte innebär litterära bearbetningar av verket.²² Om även ord och rörelse betraktas som separata element kan kategorin sceniska verk inte anses ha någon funktion i förhållande till exemplarrätten. Exemplarrätten har kombinerats med en ensamrätt till spridning av exemplar av verket, vilket tidigare endast haft sin motsvarighet i finsk rätt. Den har vidare kombinerats med en ensamrätt till visning av exemplar av verket vilket innebär att scenografi, det vill säga dekor etc fått ett komplett skydd vid sidan av uppföranderätten.

Uppföranderätten har ersatts av en ensamrätt till offentliga framföranden av verket. Relaterar man detta till de sceniska verken måste man notera följande.

1. Dekor, dräkter m m skyddas separat enligt visningsrätten.
2. Ev musik skyddas enligt nämnda framföranderätt men ses som en separat del i förhållande till scenverket.
3. Regi och artisteri faller traditionellt utanför upphovsrättsskyddet.
4. Orden skyddas mot framföranden. (Även om orden här ses som en integrerad del av ett sceniskt verk, så är framföranderätten härvidlag vidare, det vill säga den avser traditionellt även till exempel uppläsningar.)
5. Det rörelsemässiga elementet skyddas enligt nämnda framföranderätt.

Traditionellt skyddas en rörelsekomposition endast om den ger uttryck för ett dramatiskt innehåll. Så är inte fallet längre men möjligen är inskränkningen den, att rörelsekompositionen skyddas endast om den faller inom ramen för vad som kan betecknas som ett scenverk, det vill säga inom ramen för traditionella och eventuella nya teatergenrer. Detta skulle innebära en gräns mot till exempel sportsliga prestationer. Efter denna genomgång ligger det nära till hands att se den avgränsande funktionen som det sceniska verkets mest betydelsefulla funktion. Att observera är härvid även att denna kategori

inre form (något som enligt motiven legat till grund för kommitténs arbete, SOU 1956:25, s 68-69) – eller som ett exemplar av en formgivning, som ligger potentiell i byggnadsritningen.

²¹ Se ovan, SOU 1956:25, s 72.

²² Se ovan, SOU 1956:25, s 134.

fått ersätta inte bara de dramatiska (i Sverige) utan även helt och hållet de mimiska verken (i Sverige, Danmark och Finland). Om denna tolkning skulle vara riktig, kan även konstateras, att man i Skandinavien och Finland erhållit en avgränsning tämligen nära den franska vad gäller denna kategori. Från synsättet att rörelsekonsten var ett drama, det vill säga utgångspunkten för skyddet var i grunden dess litterära motiv, har man således övergått till att se den som en scenkonst. Då rörelsekonsten är den enda bland scenkonsterna, som helt klart skyddas (frånsett scenografi, vilken uttryckligen enligt motiven skyddas separat) måste begreppet sceniska verk helt enkelt stå för rörelsekonsten. Härigenom kan man släppa kravet på dramatiskt innehåll för rörelsekonstens del och ändå begränsa den till gängse teatrala genrer. Skulle man släppa nämnda krav och betrakta rörelsekonsten mer i likhet med musik, skulle även idrottsprogram och dylikt komma att falla under skyddet. Ehuru inte de kommitterade för denna typ av diskussion, måste rimligen en sådan tolkning göras. Uttalandet i motiven att enbart en kombination av gängse steg normalt inte skulle svara mot originalitetskravet, måste betraktas med skepsis. Ett förlitande till enbart originalitetskriteriet torde ge helt andra bedömningar, än vad som traditionellt betraktas som skyddat inom rörelsekonsten. Inom ramen för den abstrakta utformning som den nya lagstiftningen har kan dessa traditionella begränsningar inte utläsas. Detta kan ske enbart via uttrycket "sceniska verk". Man skulle naturligtvis kunna ifrågasätta om det traditionella synsättet förändrats med hänsyn å ena sidan till samhällets utveckling och å andra sidan till att lagens allmänna formuleringar skulle tillåta detta. Att så inte torde vara fallet, speglas i viss mån av utvecklingen på artisträttens område, vilken här avslutningsvis skall följas i korthet.

1951 års konvention om skydd för utövande konstnärer m m fick i stort sett oförändrad sin plats i 1960 års svenska lags kap 5. Beträffande artisträtten råder i huvudsak överensstämmelse mellan Sverige, Norge, Danmark och Finland. Den svenska lagtexten fick i detta avseende följande lydelse:

"En utövande konstnärs framförande av ett litterärt eller konstnärligt verk må icke utan hans samtycke upptagas på grammofonskiva, film eller annan anordning genom vilken det kan återgivras, och ej heller utsändas i ljudradio eller television eller genom direkt överföring göras tillgängligt för allmänheten.

Ej må framförande, som upptagits på anordning varom i första stycket sägs, utan konstnärens samtycke, överföras från en sådan anordning till en annan, förrän tjugufem år förflutit efter det år, då upptagningen ägde rum".²³

För artisternas del torde den begränsning, som ligger i att de endast är skyddade, i den mån de framför ett litterärt eller konstnärligt verk i upphovsrättslagens mening utgöra ett problem. Sammantaget med den begränsning av rörelsekonsten, som utretts här ovan, innebär det att många varieté- och

²³ 1960 års svenska upphovsrättslag § 45.

cirkusartister faller utanför skyddet. Det är också dessa professionella artister, som efterlyst ett utvidgat skydd.

Frågan har behandlats inom det nordiska arbetet på en ny upphovsrättslag. I Sverige har detta resulterat i ett avsnitt, delbetänkande 2 av upphovsrättsutredningen.²⁴ Här talas till att börja med om, att skyddsbehovet för dessa prestationers del torde vara detsamma som för artistskyddet i övrigt, det vill säga det ökar ju mer tekniken utvecklas.²⁵

Härefter behandlar man frågan hur gränsen mot oskyddade prestationer skall dras. Istället för att som tidigare i Sverige använda sig av originalitetskriteriet, förefaller man söka vägledning i vad som är att betrakta som konstnärligt, något som måste anses som främmande för den svenska rättstraditionen på det ifrågavarande området.

"Det är uteslutet att inom den upphovsrättsliga lagstiftningen bereda skydd åt sådana grupper som inte har någon anknytning till detta område, till exempel professionella idrottsutövare. Enligt vår mening kan inte heller skydd inom denna lagstiftning beredas åt personer, som utför varieté- eller cirkusnummer eller liknande prestationer som saknar konstnärliga inslag."²⁶

Vidare övervägs möjligheten att låta skyddet avse förutom framföranden av konstnärliga verk även konstnärliga framföranden utan anknytning till sådant verk.²⁷ Härvid uttalas emellertid farhågor för bland annat gränsdragningsproblem, varvid uttalas bland annat följande:

"Svårigheter kan också uppstå när det gäller att avgränsa skyddet mot sportprestationer till exempel idans och annat där en bedömning även av det konstnärliga inslaget ingår."²⁸

Detta övervägande var föranlett av att motsvarande utredning i Danmark hade föreslagit ett skydd för denna typ av prestationer förutsatt att de var att betrakta som konstnärliga. Med hänvisning till å ena sidan, att framföranden av konstnärliga cirkus- och varieténummer redan skyddas, så snart dessa

²⁴ SOU 1983:65, justitiedepartementet, översyn av upphovsrättslagstiftningen. Delbetänkande 2 som behandlar – närstående rättigheter – enskilt bruk – videogram. Betänkande av upphovsrättsutredningen 1983. Utredningen tillkallades 1976. Initiativet låg hos det nordiska ministerrådet och det förutsattes att det skulle bedrivas så att den nordiska rättslikheten på området skulle bestå. Ungefär samtidigt tillsattes utredningar i Danmark, Finland och Norge. Utredningen har tidigare avgivit ett delbetänkande (SOU 1978:69) om fotokopiering inom undervisningsverksamhet och två promemorior (Ds Ju 1981:7). Skärpta åtgärder mot upphovsrättsintrång och (1982-03-02) om motverkande av skadeverkningar av uthyrning av grammfonskivor. Alla förslagen ledde samma år till ändringar i lagstiftningen. Om det nordiska samarbetet avseende översyn av den upphovsrättsliga lagstiftningen, se Karnell i NIR 1987, s 33-34.

²⁵ SOU 1983:65, s 36.

²⁶ Ibid. (I detta sammanhang skall endast nämnas, att i brasiliansk upphovsrättslagstiftning förekommer en rätt för rena idrottsutövare, så kallad "droit d'arène" Se Revue internationale du droit d'auteur, 1974 LXXXII, 27 p 223-224.)

²⁷ Ibid. s 36-37.

²⁸ Ibid. s 37.

senare uppnått verkshöjd samt å andra sidan till de problem, som skulle uppstå vid avgörande av huruvida själva framförandet var att betrakta som konstnärligt, avvisades förslaget i den svenska utredningen.²⁹

I stället uttalas, att skyddsbehovet tillgodoses genom en förhållandevis generös tillämpning av bestämmelserna om upphovsrättsligt skydd för konstnärliga verk i stället för genom en utvidgning av något slag av artisträtts-skyddet.³⁰

När det gäller rörelsekonstnummer måste det sagda tolkas som en helomvändning i förhållande till 1956 års upphovsrättsutredning, som uttalat, att för denna konstarts del knappast torde föreligga verkshöjd, när det var fråga om rena sammansättningar av traditionella steg och rörelser (jfr ovan).

I den mån 1983 års utredning med avseende på denna konstart skall tolkas så, att originalitetskravet inte längre skall bedömas så strängt som 1956 års utredning synes förutsätta, måste man ta ställning till hur man på annat sätt avgränsar oskyddade rörelsemönster från skyddade. Att som utredningen antytt söka ledning i vad som är att betrakta som konst respektive till exempel sport låter sig inte göras utan vidare. Att göra den utifrån begreppets allmänna betydelse skulle strida mot såväl den upphovsrättsliga som den allmänrättsliga traditionen, när det gäller bestämningen av ett så allmänt begrepp. I skilda länder och under skilda epoker har man sökt olika kriterier härför.

I detta sammanhang synes det ligga närmast till hands att söka ledning i den avgränsning som exemplifieringen på konstverk i form av "sceniskt verk" (till vilket rörelsekonsten hänförs) ger en antydan om. Gränsen mellan oskyddad och skyddad konst skulle med andra ord på samma sätt som i Frankrike avgöras utifrån vad som traditionellt sett är att hänföra till scenkonst. Särskilt vid en förändring i tillämpningen av originalitetskriteriet torde det ligga till nära hands att falla tillbaka på detta resonemang.

Sammanfattningsvis kan således konstateras, att skyddet för rörelsekompositioner enligt svensk rätt begränsats till sådana som kan hänföras under uttrycket "sceniska verk." Däremot synes traditionen, att de skall vara uttryck för ett dramatiskt händelseförlopp vara uppluckrad, något som innebär att varjehanda slag av danskompositioner i princip kan vara föremål för skydd. Avgörande är i stället originalitetskriteriet beträffande vilket man ställer höga krav. I samband med att ett skydd för cirkusartister diskuterats har framförts synpunkter på ett mindre strikt synsätt på detta. Härvid har uttalats att skiljelinjen i stället skulle gå mellan konst och sport.

²⁹ Ibid. s 36-37.

³⁰ Ibid. s 37. Utredningen ledde således inte till lagändring i denna del av artisträtten. Däremot förlängdes skyddstiden från 25 till 50 år, vilket förde artisträtten ett steg närmare upphovsrätten. Även rätten till användning av inspelad musik utvidgades. Lag om ändring i lagen 1960:729 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk utfärdad 5.6.1986. §§ 45 och 47.

Det synes dock mer överensstämma med svensk rättstradition, att beträffande rörelsekonst vidmakthålla den avgränsning, som ligger i uttrycket sceniskt verk, även om det skulle innebära att cirkusartister till följd härav står utanför rättsskyddet. Det hör till saken att uttrycket "sceniska verk" i den svenska lagen i huvudsak inte synes ha någon annan funktion än just denna avgränsande. Att kravet på dramatiskt innehåll i en dans principiellt övergivits måste i vart fall medföra, att skyddet avser själva den abstrakta rörelsekompositionen och att det därför måste anses vara skaparen härav, det vill säga koreografen, som kommer i åtnjutande av detta skydd.

§ 39 Doktrinen och inflytandet från Tyskland

Kring sekelskiftet var det svenska rättstänkandet i hög grad influerat av det tyska. Denna påverkan är omisskännlig även på upphovsrättens område.¹ Bland de tankar, som trängde fram, fanns den främst av Joseph Kohler utvecklade teorin om ett immateriellt ting som objekt för upphovsrätten.² Denna tanke vidareutvecklades på skilda sätt även i Skandinavisk doktrin.³

I Sverige presenterar Eberstein 1916 sin syn på den litterära äganderättens objekt enligt då gällande svensk rätt. Härvid utvecklar han sin tanke om "den inre formen såsom författarrättens objekt."⁴

Den lag, som då gällde på ifrågavarande område, var lag 10 augusti 1877 angående äganderätt till skrift. Dess 1 § karakteriserar författarrättens föremål som *skrift* vartill hänförs "jämväl musikaliskt arbete, affattadt med noter eller annan teckenskrift, så ock naturvetenskaplig teckning, land- eller sjökarta, byggnadsritning eller annan dylik teckning eller afbildning, som ej är efter sitt huvudsakliga ändamål, att betrakta såsom konstverk."⁵

Begagnandet av begreppet skrift och därmed den yttre formen, såsom författarrättens objekt medför enligt Ebersteins presentation främst två nackdelar. För det första utesluts den blott talade språkformen från skyddet.⁶ För det andra tillåts bearbetningar av skyddade verk.⁷

Den först nämnda nackdelen anser han hänga samman med kravet på fixering av verket för erhållande av skydd, vilket krav särskilt Högsta Domstolen ansåg nödvändigt.⁸ Den andra nackdelen anser han hänga samman med att av författaren skapade handlingsförlopp, karaktärer och situationer fritt kunde utnyttjas. Eberstein beskriver en tredje nackdel, nämligen att skriften som objekt för skyddet medförde, att dramatiska verk fritt kunde utnyttjas för stumfilm. Detta torde ha hängt samman med att man vid omarbetning till mimisk framställning gick ifrån den yttre språkdräkten och utnyttjade – om än slaviskt – endast handlingsförlopp, karaktärer och situationer.

¹ Se Sundell, s 20-23, vilken dock inte behandlar upphovsrättens område.

² Se § 31.

³ Bland representanterna för denna inriktning kan nämnas Knoph, Kruse, Sund, som författat Dansk Udkast 1951, och Jacobsen. Se Strömholm, Upphovsrättens verksbegrepp, s 13-18, 37.

⁴ Eberstein, s 374, not 1.

⁵ Eberstein, s 377, 383 (Lagen hade ändrats 1883 och 1897. Se § 37 (även not 40).

⁶ Eberstein, s 384. Skydd för muntliga alster infördes först 1919. Jfr § 37.

⁷ Eberstein, s 385. 1877 års laga 10 § stadgade dels förbud att "annans skrift i dess helhet eller delvis trycka", dels att eftertryck ej blir lovligt därför att oväsentliga ändringar, förkortningar eller tillägg vidtagas. Skydd mot intellektuella bearbetningar infördes först 1919. Jfr § 37.

⁸ Eberstein, s 384. Jfr § 37 not 59.

Enligt Eberstein fick reglerna om uppföranderätt i 1877 års lag inte tolkas extensivt.⁹

Om skyddet för författaralstret förlades till dess inre form, menar Eberstein, att ovan nämnda icke önskvärda inskränkningar i författarskyddet skulle elimineras¹⁰ och han åskådliggör därmed vilka funktioner som begreppet avsågs fylla.

Uppgiften att ge en närmare teoretisk beskrivning av författarrättens objekt i denna mening förefaller dock ha bringat honom i svårigheter. Han säger sig härvid inte vilja använda begreppet tankeinhåll för att inte komma att åsyfta till exempel en patenterbar idé¹¹ eller ett vetenskapligt resultat.¹²

Han poängterar i stället att sambandet mellan den litterära skapelsens tankeinhåll och dess speciella form understundom kan vara så intimt, "att om innehållet kläddes i en annan form, dess egenart komme att försvinna, under det att i andra fall sammanhanget är så lösligt, att en dylik åtgärd utan svårighet låte sig verkställas." Han anger det väsentliga och rättsskapande i den litterära skapelsen som "författarens individuella syn på ämnet – denna må vara av estetisk eller vetenskaplig art – *sådan densamma framträd i det föreliggande uttryckssättet för denna syn.*" Han beskriver vidare den inre formen som "den yttre formens idé eller princip", eller en fråga om "komposition, gruppering och karaktär."¹³

Det är svårt att inse exakt vad Eberstein avsett med begreppet inre form. Det torde emellertid kunna tolkas som formgivning *dels* avseende tankeinhållet i ett litterärt alster, *dels* avseende språkdräkten utan närmare bestämning av relationen häremellan. Med den yttre formen synes han ha avsett språkdräkten sådan den fixerats i skrift.

Eberstein hävdar vidare att resonemanget om den inre formen "i tillämpliga delar" kan föras även beträffande musikaliska verk, vilka han beskriver som ett "andligt innehåll" bragt i individuell form genom "toner förbundna enligt melodins, rytmens och harmoniens lagar."¹⁴

Eberstein kritiserar Kohler bland annat därför att denne så lättvindigt tyckte sig kunna skilja mellan innehåll och utformning.¹⁵

⁹ Eberstein, § 386. Om uppföranderättsreglerna i 1877 års lag, se § 37. Om norsk och dansk rätt vid denna tid, se *ibid.* (även not 51).

¹⁰ Därmed skulle även den svenska rätten stå i överensstämmelse med den 1908 reviderade Bernunionen. Eberstein, s 387.

¹¹ *Ibid.* s 377.

¹² *Ibid.* s 381. Jfr § 17 (även noterna 3 och 21.)

¹³ Eberstein, s 381-382.

¹⁴ *Ibid.* s 392. (Den estetiskt syftande bildkonsten nämner han ej, vilket torde vara naturligt med tanke på att författarrätten och konstnärsrätten reglerades i skilda lagar och det här var författarrätten, som behandlades.)

¹⁵ *Ibid.* s 378. (Även not 1 och 3.)

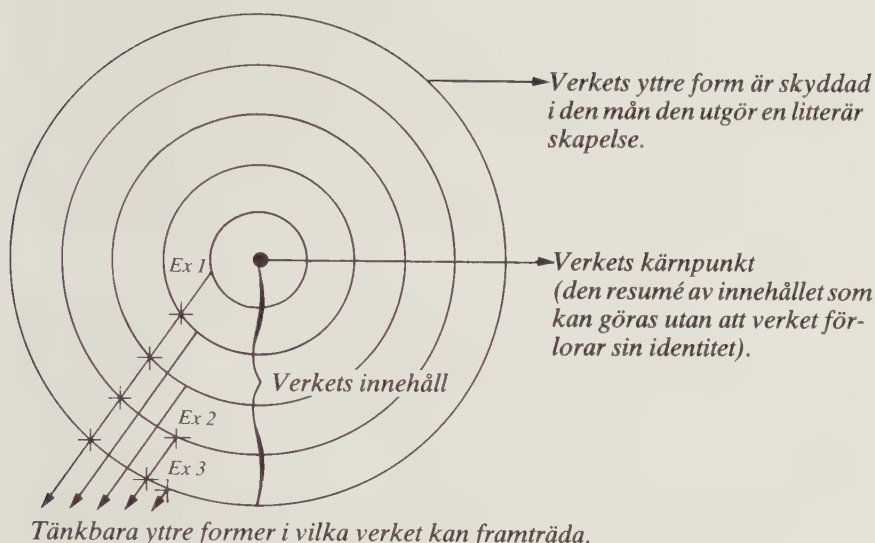
Detta kan möjligen sägas vara fallet, om man ser till vissa delar av Kohlers produktion.¹⁶ I "Das Autorrecht" talar han bland annat om innehållet i musik på ett tämligen svårförståeligt sätt. Frågan är om inte Kohlers övergång från att tala om innehållet i ett verk till att tala om den imaginära bilden just hänger samman med insikten att innehållet inte låter sig beskrivas på något lättvindigt sätt. Han skiljer härvid mellan symbolspråk och naturspråk, till vilka senare han hänför musik och pantomim.¹⁷ Dessa skillnader kan jämföras med de problem, som föreligger inom litteratur-, konst- och musikvetenskap, när det gäller att tvärvetenskapligt överbrygga terminologin bland annat med avseende på motivet.¹⁸

Om man gör tankeexperimentet, att Ebersteins lära enbart avsåg det litterära verket i form av ord eller symboliskt bildspråk skulle den genast bli lättare att förstå. Utgångspunkten för skyddet skulle då vara innehållet eller motivet. I den mån detta utgjorde en konstnärlig skapelse (en konstnärlig språkbild) skulle denna kunna vara föremål för skydd. På detta sätt skulle rättsskyddet avseende verket kränkas vid ett utnyttjande av motivet även om detta disponerades annorlunda eller kläddes i en annorlunda språkdräkt, än den upphovsmannen själv givit det. Om innehållet däremot var av oskyddat slag, till exempel ett vetenskapligt resultat, blir utgångspunkten för skyddet närmast författarens disposition av ämnet. Om även denna var given, såsom till exempel vid en översättning, förflyttas skyddet och omfattar endast den yttre språkdräkten. Den inre formen skulle med andra ord utgöra förhållandet mellan form och innehåll på så sätt, att utformningen träder till som objekt för skyddet, i samma mån som tankeinnehållet måste fränkännas sådant skydd. Nämda förhållande kan illustreras med en skiss.

¹⁶ Eberstein åberopar här i första hand Kohler, "Zur Konstruktion des Urheberrechts" (Archiv für Bürgerliches Recht X, s 241 ff.)

¹⁷ Jfr § 31.

¹⁸ Se § 9.



Ju mer av tankeinnehållet som kan betraktas som en konstnärlig skapelse, i desto fler från den yttre formen olikartade former kan det skyddade verket framträda och tvärtom:

Ex 1 = Roman – tankeinnehållet är till stor del ett uttryck för litterärt konstnärligt skapande.

Ex 2 = Reseskildring – tankeinnehållet är till stor del baserat på fakta som ej kan anses utgöra uttryck för auktors individualitet.

Ex 3 = Ritning till en maskin – innehållet kan i hög grad vara uttryck för upphovsmannens individualitet men det är inte ett uttryck för litterärt konstnärligt skapande.

Motsvarande tankeexperiment låter sig däremot inte göras på samma meningsfyllda sätt vad gäller musik. Sannolikt är det just ambitionen att finna en rättslig formel, som på ett adekvat sätt inrymde samtliga tänkbara slag av alster, som kunde komma ifråga för författarrättsligt skydd, som i första hand försvårat förståelsen för läran om den inre formen. Danskonsten är här inte minst besvärlig, såtillvida som den i mycket ringa utsträckning använder ett symbolspråk, men i mycket hög grad inom teatern används för att framställa ett litterärt tankeinnehåll eller ett litterärt motiv.

Eberstein såg mimiken som en artistprestation och menade, att Kohler godtagande av pantomimen som en språkbildning innebar ett erkännande av för-

fattarrätt för "skådespelarskapelsen."¹⁹ I samband med förslaget om skydd för artistprestationer till Bernunionens Romkonferens skriver Eberstein i en artikel, att han anser att den agerande konstnärens prestation bör sammanställas med översättarens. En översättning säger han här, lämnar originalverkets inre form helt och hållet orubbad och utgör endast en förändring av den yttre formen. På motsvarande sätt kan man säga att en skådespelare, som använder verkets språkliga klädnad oförändrad ändå kan sägas överföra det från en form till en annan, nämligen från den litterärt-dramatiska formen till den dramatiskt mimiska.²⁰

Härav framgår hur Eberstein ser relationen mellan den inre formen och mimisk konst. Det mimiska är endast en del av det yttre uttrycket för den inre formen och är för ett skydd beroende av den inre formens existens. Den inre formen får härvid förutsättas vara ett litterärt verk framställt i ord. Detta ligger i linje med de tankar som kommit till uttryck vid tillkomsten av den då gällande 1919 års lag. Det mimiska framträdandet framstår snarare som ett medel att kränka det dramatiska innehållet, vilket är rättsskyddets föremål, än en skapelse som i sig är föremål för skydd. Ett tillåtet framförande kommer emellertid att i sig rymma detta innehåll och blir på så sätt indirekt föremål för skydd.²¹

Kohlers lära om den imaginära bilden synes inte lättare att tillämpa än Ebersteins lära om den inre formen, även om den förra måhända är medvetet utformad för att överbrygga ovan nämnda svårigheter. I Tyskland synes Kohlers lära ha trängts undan av Allfelds om själva formgivningen som objekt för skyddet.²² I Sverige däremot kom den att angripas utifrån de tänkesätt, som emanerade från den skandinaviska realismen.²³ Vid tiden för utarbetandet av lagförslagen till de senaste upphovsrättslagarna i Skandinavien och Finland var denna debatt i högsta grad aktuell. Immaterialrätts-teorien hade då inte spelat ut sin roll i Skandinavien utan kom att åtminstone i viss mån influera lagförslagen.²⁴

¹⁹ Eberstein, s 380-381. I Sverige är det tveklöst om man över huvud tänkt sig något skydd för baletter före 1919 års lag. I dess förarbeten tänkte man sig närmast ett skydd för det dramatiska innehållet. Se § 37.

²⁰ Eberstein, Om skådespelares m fl ensamrätt till sina prestationer, s 9-10.

²¹ Jfr § 37. Jacobsen däremot såg "Aandsværket" när det gäller mimiska verk som kompositionen av enkla rörelser till en helhet. Han säger uttryckligen, att även mindre arbeten, divertissement och enkla danser kan vara föremål för skydd. Jacobsen, s 63. Jfr även not 3. Han för binder således inte dans och motiv och förordar därmed ett jämförelsevis vittomfattande rättsskydd. Han kan härvid ha influerats av den danska balettraditionen. Han återoppar även Bournonvilles notationssystem i en not. Om Bournonville, s § 10 not 1.

²² Jfr § 31.

²³ I Frankrike synes detta sätt att söka en syntes för de skilda konstarterna som objekt för upphovsrätten aldrig ha försakat problem. Jfr § 17.

²⁴ Se t ex Bergström, s 21-50.

För att belysa detta skall återges några uttalanden ur de svenska förarbetena.

"Om sålunda upphovsmannarättens föremål sägs vara ett 'verk', är därmed icke klargjort, vilka i verket ingående *elements* som innefattas av denna rätt.²⁵ Å ena sidan torde råda enighet om att upphovsmannens rätt icke inskränker sig till verket i den *form* vari det utgått från hans hand".²⁶ Å andra sidan är det klart att upphovsmannarätten icke omfattar vad som skulle kunna kallas verkets innersta kärna, dess *ämne, motiv, eller idé*, och icke heller de *tankar, erfarenhetsrön eller uppgifter om fakta*, som däri framlägges; vad verket i dessa hänseenden angår blir allmän egendom. Mellan de nu nämnda polerna är svaret att söka.

I svensk rättsvetenskap har upphovsmannarättens objekt beskrivits som upphovsmannens "individuella syn på ämnet – denna må vara av estetisk eller vetenskaplig art – sådan densamma framträtt i det föreliggande uttryckssättet för denna syn."

I norsk litteratur har förekommit en mycket snarlik formulering nämligen att rättskyddet gäller "verket i den individuella form och "skikkelse som ophovsmannen har gitt det."

Den sist citerade författaren utför sin tanke så, att därmed skyddas icke endast verkets form utan också själva tankeinnehållet, men väl att märka icke som abstrakt idé utan endast i den individuella utformning som just uphovsmannen givit detsamma. Vad nu sagts har stundom uttryckts så, att upphovsmannarätten har till föremål icke bara verket i dess föreliggande yttre form utan också verkets *inre form*.²⁷

Den bestämning av upphovsmannarättens föremål, som här återgivits och som är härskande i nordisk rättsvetenskap, har även legat till grund för kommitténs arbete.²⁸

Det ovan beskrivna synsättet att rättsskyddet för det mimiska i en balett är beroende av ett bakomliggande verk med ett dramatiskt innehåll framstår inte heller genom auktorrättskommitténs uttalanden som helt brutet.²⁹

²⁵ SOU 1956:25, s 68.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. s 68-69. Härvid åberopas Eberstein: TFR 196 s 381 och Knoph, Åndsätten (Oslo 1936) s 101.

²⁸ SOU 1956:35, s 69.

²⁹ Se § 38.

§ 40 Doktrinen och inflytandet från den skandinaviska realismen

Företrädarna för immaterialrättstanken utsattes så småningom för kritik både i Tyskland och i Skandinavien.¹ Deras sätt att konstruera begrepp, vilka samtidigt som de gav uttryck för de skyddade alstren, även angav omfattningen av rättsskyddet, betraktades med skepsis. I Skandinavien var kritiken influerad av där framträngande realistiska tankegångar. Detta innebar, att kritiken inriktade sig mot att undersöka vilka realiteter, som kunde förefinnas bakom de använda begreppen.²

Kritiken synes inledd med en av Alf Ross 1945 publicerad recension av Torben Lunds avhandling "Billedkunsten i retlig Belysning".³ I Sverige företrädde de nya idéerna framför allt av Bergström. Bergström skriver i sin studie över upphovsmannarättens föremål och innehåll enligt det nordiska lagförslaget att om man vill veta vad som avses med begreppet verk i lagtexten bör man söka efter något, som rimligen kan vara föremål för rätten.⁴ Han säger, att vad lagstiftaren i realiteten anger, när han brukar ordet "verket" om upphovsmannarättens föremål, är en grupp yttre objekt som har förmågan att ge en i stort sett enhetlig upplevelse av litterär eller konstnärlig art. Bergström kallar dessa objekt medier. Denna förmåga eller egenskap hos medierna kan enligt Bergström utbrytas från själva mediet endast med hjälp av ett tankeexperiment.⁵

Man kan fråga sig, om Bergström härigenom avsäger sig möjligheten att på traditionellt sätt låta verkets form vara det objektiva uttrycket för objektet och därmed avgörande för rättsskyddets omfattning eller för besvarandet av frågan om ett otillåtet utnyttjande föreligger. Bergström nämner som exempel Strindbergs drama "Fröken Julie" och uttalar därvid följande:

"Alla medier som kan förmedla en upplevelse av det inre verket Fröken Julie bildar tillsammans det yttre verket Fröken Julie. Det samlande bandet mellan alla dessa till det yttre ofta högst oenhetliga objekt, ett bokexemplar, teaterscener, filmbilder, balett-

¹ Se Ulmer, s 119-125.

² Se härom, Strömholm, Upphovsrättens verksbegrepp, s 63-82. Se även Bergström, s 47.

³ Artikeln av Alf Ross har rubriken "Ophavsrettens grundbegreber" och finns införd i Tidsskrift for rettsvitenskap, 1945, s 321-353. Angående den debatt som härmed inleddes se Bergström, s 29-43.

⁴ Bergström, s 47.

⁵ Bergström, s 67-68. I denna del överensstämmer Bergströms framställning härav med de av Ross framförda tankarna. Ross beskriver verket som en abstraktion i stället för en realitet. Abstraktionen är enligt Ross den relativa enhetligheten i en serie upplevelser, vilka i sig är de enda föreliggande realiteterna. Att råda över verket är således enligt Ross bara att råda över dessa upplevelser. Ross, s 345.

scener, är det faktum, att de alla återspeglar ett och samma inre – och åtminstone i huvudsak enhetliga – verk.”⁶

I stället för att tala om att formgivningen av idén, innehållet, temat eller motivet till ”Fröken Julie” utnyttjats till att framställa skilda verk, talar således Bergström liksom sina föregångare om ett enda verk. Frågan i vad mån motivet kan betraktas som skyddat kommer härvid att förbigås. Rättsfrågan avgörs med hänsyn till upplevelsen av de skilda medier, i vilka det inre verket kommit till uttryck.

Därvid skiljer Bergström mellan primärmediet, i vilket detta verk först framträtt, och sekundärmedierna, vilka med primärmediet som riktpunkt bedöms tillhöra samma yttre verk. Runt denna riktpunkt talar han om en yttre och en inre likhetssfär. Till den inre sfären räknar han medier, som i stort sett sammanfaller med primärmediet. Till den yttre räknar han mindre förebildstroga, såsom till exempel bearbetningar, vilka han påpekar ibland är att beteckna som plagiat. På detta sätt avgränsar Bergström det yttre verket och därmed även upphovsmannens förfoganderätt härtil.⁷ Bergström talar även om ytterligare en sfär, en påverkningssfär, dit han hänför medier, som i någon mån har haft ett tidigare verk till förebild men som ändå tillhör ett annat yttre verk. Härvid uttalar han följande:

”Inom påverkningssfären faller kanske baletten *Fröken Julie*, som ju i många viktiga hänseenden ger en annan upplevelse än det skådespel av Strindberg, som legat till grund.”⁸

Det hör till saken, att exemplet med baletten ”Fröken Julie” har en verklighetsbakgrund. När Birgit Cullberg vid slutet av 1940-talet gjorde baletten, uppstod en tvist mellan henne och Strindbergs arvingar. Denna ledde inte till någon domstolsprövning. Rättsfrågan behandlades däremot på ett seminarium vid Stockholms Högskola under ledning av professor Ljungman.⁹

I stället för att ställa frågan i vad mån motivet till ”Fröken Julie”, vilket ostridigt utnyttjats, är skyddat, förflyttar Bergström frågeställningen till upplevelsen av baletten i förhållande till upplevelsen av Strindbergs drama.¹⁰

Genom att bygga på en abstraktion eller på ett tankeexperiment avseende ett inre verk i kombination med en serie upplevelser av yttre fenomen som föremål för upphovsrätten, kommer svenskt rättstänkande att framstå i bjärt kontrast mot det franska. I Frankrike utgår man tvärtom från ett yttre verk i

⁶ Bergström, s 65.

⁷ Ibid. s 65-66.

⁸ Ibid. s 66-67.

⁹ Se härom Näslund, s 135-136. Ljungman uttalade därvid, att han inte ansåg den inre formen innefatta ett skydd för motivet. Jfr § 39.

¹⁰ Hur Cullberg utnyttjat motivet, se Näslund, s 139-158. I fransk rätt skulle man med största sannolikhet ha kommit till ett motsatt resultat. Jfr § 17. Även den svenska traditionen, att balett i första hand skyddas som uttryck för ett dramatiskt innehåll, synes stå i strid med Bergströms resultat på denna punkt. Jfr §§ 37, 38.

hela dess komplexitet och sönderdelar det vid behov i skilda delar.¹¹ Detta gäller inte minst det sceniska verket, där nämnda synsätt givit upphov till ett för skandinaviskt synsätt främmande resultat.¹²

Bergström uppdelar medierna i beständiga, det vill säga exemplar av verket, och obeständiga, såsom tal och musik, vilka senare kännetecknas av sin flyktighet.

Även filmbilden anför han som exempel på ett obeständigt medium.¹³ I stället för att på traditionellt sätt tala om framförandet av formen hos ett flyktigt verk, får Bergström själva upplevelsen av framförandet att framstå som objekt för rätten. Formen som en objektiv förutsättning för upplevelsen tas härigenom bort som objekt för rätten, och verket blir ur rättslig synpunkt åtkomligt endast genom en jämförelse av upplevelserna av två eller flera medier.

Senare uppställer Bergström även principen att verket skall vara ägnat att reproduceras som ett kriterium för upphovsrättsligt skydd. Detta kombinerar han med vad han kallar unikumprincipen för att på ett adekvat sätt avgränsa skyddade alster från oskyddade. Unikumprincipen beskriver han så att två personer praktiskt sett inte skulle, opåverkade av varandra, kunna åstadkomma två likadana prestationer.¹⁴ Denna princip kan således betecknas som en precision av originalitetskriteriet.¹⁵ Den avgränsning som Bergström här för till tals, kan inte sägas stå i överensstämmelse med den begränsning av rättsskyddet för rörelsekonstens del till sceniska verk, som konstaterats ovan vid studiet av lagstiftningen.¹⁶ Någon dylik avgränsning antyds inte heller vid Bergströms exemplifiering av vilka alster som omfattas av skydd. Rörelsekonsten för han samman med bildkonsten.¹⁷ Här torde således föreligga en diskrepans mellan lagstiftning och doktrin i svenskt rättstänkande.¹⁸

¹¹ Se § 17.

¹² Se § 16. (Detta synsätt torde även ha bidragit till att man i fransk rätt kunnat identifiera en regiprestation, som föremål för rättsligt skydd. Se § 18.)

¹³ Bergström, s 51-52. Bergström indelar medierna även i medelbara respektive omedelbara, beroende på deras förmåga att omedelbart eller blott medelbart förmedla upplevelser av verket. Ibid. s 79.

¹⁴ Bergström 1980, 17 och 21.

¹⁵ Ljungman talar i stället om verkshöjd. Bergström, s 17 not 1.

¹⁶ Jfr § 38.

¹⁷ Bergström, 1980, s 20.

¹⁸ Jfr § 38.

§ 41 Nutida doktrin

Kännetecknande för nutida svensk doktrin kan kanske sägas vara, att den, samtidigt som den distanserat sig från realismen, förvaltar ett arv från denna.

Strömholm beskriver i sin bok, Upphovsrättens verksbegrepp, den ovan delvis refererade utvecklingen på följande sätt.

I. Äldre författare synes mer eller mindre omedvetet laborera med en okomplicerad föreställning om att rätten skulle vara något substantiellt och rumsligt. Vissa av dess författare har gjort uttalanden om immaterialrättens utveckling, vilka förutsätter att dessa regler är något som kan *upptäckas* och ej behöver *uppfinnas*. Orsaker till sådana tankebanor kan vara de suggestioner som ligger dels i det rättsliga språket, som ej är rent teoretiskt, dels i behovet av systematisering av den rättsliga materian. Dessa tankebanor kan även vara påverkade av den rättsuppfattning, för vilken reglerna, begreppen och de av dessa sammansatta komplexen ägde en ideell men därför ej mindre verklig existens vid sidan av och utöver de realiteter – föremål, handlingar och föreställningar – som ansågs förkropppliga men icke sammanfalla med rätten. Det är författare med sådana tankebanor som omfattat "den klassiska immaterialrättsteorien", det vill säga tanken att de befogenheter, som enligt lag tillkommer upphovs mannen till ett litterärt eller konstnärligt verk, kan sägas utgöra en rättighet till ett immateriellt objekt. Sådana tankegångar visualiserar lagen som en efter vissa principer anordnad "uppställningsplats" för de faktiska föremål som den i något avseende hänför sig till. Härigenom skapas en *konstruktion*, som i flertalet enkla fall tillhandahåller riktiga lösningar för den utövande juristen. Bundenheten mellan den realitet, som begreppet objekt enligt detta synsätt utgör, och de föremål, som förkroppsligar objektet, leder till en ren subsumtionsmetod vid rättstillämpningen och utesluter möjligheten att beakta rena ändamålssynpunkter. Detta utgör den största praktiska vådan av systemet.¹

II. Nyss nämnda bundenhet mellan lagens objekt och de häremot svarande föremålen föreligger även hos vissa av de moderna nordiska upphovsrättsförfattarna, ehuru denna bundenhet föranletts av ett synsätt som kan betecknas som diametralt motsatt det ovan beskrivna. Dessa författare särhåller, på samma sätt som de äldre, begreppen och reglerna från föremålen och handlingarna, men i motsats till dessa erkänner de endast föremålen och handlingarna som verkliga, medan begreppen och reglerna endast anses utgöra teoretiska utsagor härom. Studerade reella föremål och skeenden får därför tjänstgöra som korrektiv vid tolkningen av lagens termer. Detta innebär, att skillnaden i sak mellan de två hittills beskrivna synsätten blir obetydlig. I båda har den grundläggande olikheten mellan teoretiska utsagor och normer utplånats.²

III. För att komma till rätta med en juridisk text har man att beakta dess normkaraktär, vilken inverkar på textens betecknande funktion. Lagstiftaren *utväljer* vissa realitetsmoment – eventuellt med ledning av en viss teoretisk grundsyn –, tillägger dessa rättslig relevans och upptar dem i sin framställning, vars syfte inte är att beskriva fakta utan

¹ Strömholm, Upphovsrättens verksbegrepp, s 72-78. (Egen sammanfattning.)

² Ibid. s 66-67. (Egen sammanfattning.)

att skapa en viss ordning. Lagtextens relation till fakta utgörs således av lagstiftarens uppfattning om dessa. Lagtolkarens uppgift är att utifrån texten *finna* den norm, som medför att det konkreta fallet avgörs i enlighet med den ordning som lagen avser att skapa. Denna norm kan ofta inte utläsas direkt ur texten, vilken kan ha en rent beskrivande utformning. Den teoretiska *innebörden* av texten får härvid en underordnad betydelse och eventuella felaktigheter härvidlag kan inte tänkas påverka rättstillämpningen.³

Strömholm menar således, att man, om man vill besvara frågan, vad verksbegreppet i upphovsrättslagen innebär, i första hand måste ta hänsyn till vilka undersökningsmetoder, som är användbara. Han uttalar därvid, att frågor angående de *realiteter som lagen handlar om* liksom frågor om lagens *tillkomst, lydelse och faktiska tolkning* kan studeras med en metod, som kan betecknas som *teoretisk*. Till sist är det dock nödvändigt att ta hänsyn till *de specifikt juridiska relevanskriterier*, med vilkas hjälp en del av det material, som är av intresse i den rent teoretiska undersökningen, sällas bort.⁴

Lagens realiteter utgörs, enligt Strömholm, förutom av de föremål och handlingar, som berörs av reglerna, även av samhälleliga föreställningar om dessa, "det är endast på grundval av dessa man kan sammanknyta lag och realitet".⁵

I enlighet med denna grundval undersöks sedan skapelseprocessen och verket,⁶ verksutnyttjandet⁷ och rådande föreställningar om dessa föremål och förlopp.⁸ Vid behandlingen av verksutnyttjandet utgår Strömholm på motsvarande sätt, som Bergström från en *iakttagelseprocess* av "verk i jämförelse".⁹ Strömholm behandlar även Bergströms exempel angående baletten "Fröken Julie". Härvid påpekar han, att det vid likhetsjämförelser lätt uppstår psykologiska felkällor på grund av att iakttagelsen påverkas av faktorer, som egentligen är främmande för de jämförda objekten. Han säger att särskilt namnet på ett verk kan ha en speciell suggestion, som predisponerar iakttagaren att finna likheter. Strömholm gör antagandet, att baletten kallades Daphne och dansades i herdekostym men i övrigt helt oförändrad. Det är då, säger han, långt ifrån säkert, att det skulle finnas anledning att tala om samma "inre verk" eller ens samma "yttre likhetssfär".¹⁰

³ Ibid. s 70-71, 80-82. (Egen sammanfattning.)

⁴ Ibid, s 67-70. (Kursivering delvis av egna sammanfattande uttryck.)

⁵ Ibid. s 85. (Ovan beskrivna synsätt har utgjort en utgångspunkt även för förevarande undersökning. För denna är dessutom en utgångspunkt, att de juridiska relevanskriterierna i hög grad bygger på en rättslig tradition. Jfr § 1.)

⁶ Strömholm, s 88-103.

⁷ Ibid. s 103-119.

⁸ Ibid. s 120-127.

⁹ Ibid. s 118. Underlaget för iakttagelserna säger han vara fysiska fenomen som, med eller utan användning av symboler, för synen eller hörseln återger auktors arbetsinsats sådan den kunde iakttagas i det första iakttagbara fenomenet av angivet slag. Ibid. s 110.

¹⁰ Ibid. s 116.

Han menar, att om man förlägger skyddssfären till ett led i iakttagelseprocessen, i vilket iakttagelsen blandas med mottagarens förråd av egna föreställningar och associationer, skulle detta medföra ett skydd för idéer eller motiv, något som inte betecknas som rättspolitiskt önskvärt.¹¹

Även om den koreografiska skapelsen isolerad kan betraktas som ett självständigt verk, så har Cullberg i sin balett dramaturgiskt sett utnyttjat Strindbergs drama. Såväl händelseförlopp som karaktärer återges. Ser man till såväl tysk som skandinavisk rättstradition, var det i första hand det dramatiska händelseförloppet och i andra hand rörelsen som uttryck för ett dramatiskt händelseförlopp, som avgjorde rättsskyddet för balett. Resultatet, att baletten "Fröken Julie" som helhet skulle anses självständig i förhållande till Strindbergs drama, därför att man betraktar koreografin isolerat och tänker bort titel, dekor och dylikt, måste betraktas som främmande för rättstraditionen. I denna framstår tvärtom balett som ett sceniskt verk, vilket förutsätter ett bakomliggande litterärt verk. I den mån detta kommer till uttryck på scenen på så sätt att karaktärer, händelseförlopp och annat, som uppfyller kraven på originalitet, åskådliggörs, anses det litterära verket utnyttjat. Om däremot det som utnyttjats enbart uttrycks rent allmänt, så att man kan säga att detta förlorat sin individualitet i förhållande till det nya sceniska verket, framstår det senare i sin helhet som ett nytt och självständigt verk. Eftersom koreografi är av annan art än det skrivna dramat, är det möjligt, att man med relativt små förändringar skulle kunna fjärma det sceniska verket från det bakomliggande litterära. Man skulle då heller inte utnyttja effekten av den enhet som ett litterärt motiv i kombination med ett koreografiskt dramatiskt uttryck kan ge. Effekten av Fröken Julie, betecknad som Daphne och dansad i herdedräkt är svår att tänka sig.¹²

Strömholm föreslår även ett kriterium, som han betecknar som konkurrensrättsligt, och som avser att fylla en funktion motsvarande individualitetskriteriet men samtidigt vara lättare att tillämpa. Detta går ut på att å ena sidan endast sådana element i ett verk, vid vars tillkomst upphovsmannen utnyttjat sin valfrihet, är föremål för skydd. Å andra sidan kan samtliga sådana element omfattas av rättsskyddet, när det står andra fritt att välja en annan lösning. Vad som är att beteckna som valfrihet relaterar han till flera fak-

¹¹ Ibid. s 118. Strömholm skiljer mellan detta, som han kallar bearbetade föreställningsinnehåll och ett obearbetat föreställningsinnehåll samt slutligen ren iakttagelse. Det sistnämnda säger han, innebär en jämförelse punkt för punkt mellan två föreliggande iakttagelseunderlag (jfr not 9) och torde om man stannar härvid regelmässigt innebära en alltför trång skyddssfär, med traditionell terminologi den yttre formen. Det obearbetade föreställningsinnehållet beskriver han som det led i iakttagelseprocessen, "i vilket iakttagelsen assimilerats utan att så att säga förblandas med den mottagandes förråd av egna föreställningar, associationer och medvetna analysförsök". Det förefaller sannolikt, säger han, att det är på detta stadium i iakttagelseprocessen, som man har anledning att göra halt i upphovsrättsliga sammanhang och det är här som den hävdvunna terminologins "inre form" kan sägas framträda. Ibid. s 118-119.

¹² Beträffande fransk rätt, se § 17.

torer, såsom till exempel syftet med verket eller det material i vilket det framställs.¹³ Syftet, säger han, kan vara, att tillverka en stol, att presentera ett vetenskapligt verk, att framställa ett konstverk, i en viss genre eller att berätta en saga. Det kan betecknas som teoretiskt riktigt och lättbegripligt att det finns långt fler variationsmöjligheter vid utformningen av en saga än vid formgivningen av en stol. Om nu detta teoretiska faktum kopplas till den rättspolitiskt önskade ordningen att inte monopolisera syftet erhåller man, menar Strömholm, en formel för i vad mån ett verk kan vara föremål för upphovsrättsligt skydd.¹⁴

Även om kriteriet skulle kunna sägas på ett relevant sätt avskilja element i ett verk, som ur rättspolitisk synvinkel borde betraktas som oskyddade, kommer det, tillämpat på koreografi, knappast att ge det resultat, som konstaterats i samband med studiet av lagstiftningen, nämligen att skyddet är begränsat till sådana alster som kan betecknas som sceniska.¹⁵ Även detta kriterium kommer i likhet med Bergströms att ge ett resultat som skiljer doktrin och lagstiftning.

Som svar på den under realismen ställda frågan om vad som är upphovsrättens rättsobjekt "verket" använder Karnell uttrycket "egenskapsverket". Han säger att de företeelser, som uppvisar vissa litterära konstnärliga egenskaper endast fyller funktionen att individualisera egenskapskomplex.¹⁶ I jämförelse med andra egenskapskomplex avgörs sedan likheter och olikheter. Vid olikhet framstår ett nytt verk. Vid likhet framstår i stället ett exemplar av ett redan existerande verk. Om verksegenskaperna icke är desamma men ändå framstår som väsentliga, när man ser till vilka litterära eller konstnärliga egenskaper, som präglar ett senare egenskapskomplex, kan man enligt Karnell ha att göra med en bearbetning. Jämförelsesituationerna framstår således olika i olika fall.¹⁷ Man kan, säger Karnell, "för både det fall att någon gjort en balett efter ett tryckt litterärt underlag och att någon vid för-

¹³ Ibid. s 88-93 och 96.

¹⁴ Ibid. s 97-101. Denna formel, torde även om det är svårt, kunna tillämpas även med avseende på frågan om skydd för motiv. Motsvarande resonemang om valfrihet kan föras beträffande andra tekniska faktorer såsom den ovannämnda "*materialets* motstånd" eller t ex "lagar för framställning av filmkonst". Någon enhetlig formel eller uttömmande katalog med avseende på inskränkande faktorer som kan ifrågakomma låter sig inte uppställas. "Omöjligheten att fixera entydiga principer synes emellertid icke heller beröva den här utförda tankegången dess användbarhet. Vid en undersökning av verksskapande och verk, som tar avstånd från obevisbara psykologiserande utläggningar och tar sikte endast på den ifrågavarande verksamhetens iakttagbara resultat utifrån de synpunkter som är av rättsligt intresse torde den här använda metoden vara den enda framkomliga. Den lämnar fältet fritt för rättspolitiska ställningstaganden utan att dessa behöver förankras vid något påstått "sakernas innersta väsen". Ibid. s 101-102.

¹⁵ Jfr. § 38.

¹⁶ Karnell. Verksbegrepp och upphovsrätt, s 444. "Form" definierar Karnell i sin avhandling "Rätten till programinnehållet i TV", s 75, som "summan av de faktorer i ett iakttagelseunderlag som avgränsar detta på ett sätt som kan objektivt konstateras".

¹⁷ Ibid. s 437-440.

färdigandet av exemplar strukit några obetydliga rader ur underlaget säga, att produkterna upphovsrättsligt sett, återgav samma verk som manuskriptet".¹⁸ Karnell menar således att verket återfinns i olika mån i andra företeelser än i primärföreteelsen och att behovet att skilja mellan att utnyttja "verk" och att utnyttja "samma verk" elimineras. Sannolikt utgår Karnell från Cullbergs Fröken Julie, när han anför exemplet med en balett gjord efter ett litterärt underlag. Han kommer således fram till att denna skulle kunna vara att betrakta som en bearbetning, det vill säga enligt Karnell samma verk.

Även om baletten är en bearbetning av dramat, synes det inte orimligt tala om baletten "Fröken Julie" som Cullbergs verk och dramat "Fröken Julie" som Strindbergs verk. Vad som gör baletten till en bearbetning blir med detta synsätt det faktum, att Cullberg i sitt scenkonstverk i genren dramatisk eller handlingsbalett utnyttjat karaktärerna och händelseförloppet (motivet) som måste betraktas som skyddade element i Strindbergs drama.

Karnell förefaller emellertid inte se det på detta sätt. I sin avhandling "Rätten till programinnehållet i TV" säger han, att en idé, som förekommer i två jämförda företeelser, men som inte motsvarar vad som föranleder verkskaraktär, är att betrakta som en abstraktion i relation till jämförelseledens upphovsrättsligt relevanta element. "En sådan abstrakt idé, vilken kan uttryckas med en enkel redogörelse för ett trivialt händelseförlopp", säger han vidare, "saknar upphovsrättslig relevans." Om däremot, säger han vidare, "redogörelsen eller utförandet som framställer idén" görs så tydlig att dess framställningselement motsvarar vad som krävs för att ett upphovsrättsligt beroende skall anses föreligga mellan de jämförda företeelserna, upphävs skillnaden mellan idé och verk. Man har då enligt Karnell på ett otillåtet sätt förfogat över verket. Upphovsrättens ord för förfoganden, menar han, passar illa till "idé".¹⁹

Immaterialrättsteorin och framför allt det sätt på vilket den angreps av företrädarna för realismen kan kanske sägas ha medfört en tradition att analysera verksbegreppet utifrån ett övergripande och enhetligt perspektiv som svarar mot lagens terminologi angående förfoganden över verket. Att vid till exempel bearbetningar tala om originalverket och bearbetningen som två skilda verk, där skyddade *element i originalverket kommit till uttryck i det senare verket* och därmed gjort det till en bearbetning, torde väsentligt för enkla det juridiska synsättet utan att därför vara missledande. Även om det inte överensstämmer språkligt sett med lagens terminologi torde det kunna förenas med uttrycket att framställda exemplar av verket eller att framföra detsamma utan att vålla missförstånd.

¹⁸ Ibid. s 438.

¹⁹ Karnell, s 87-88.

Karnell diskuterar även uttrycken litterär och konstnärlig, som bestämning till verk. Han menar, att man måste skilja mellan det litterära och konstnärliga syftet med ett verk i subjektiv respektive objektiv mening. Det subjektiva syftet, det vill säga upphovsmannens avsikt med verket, kan åtminstone beträffande litterära verk inte vara av betydelse för rättsskyddets avgränsning. Däremot kan syftet i objektiv mening, vilket har att göra med verkets funktion, vara av betydelse för skyddsvärdigheten. Det objektiva syftet hos ett litterärt verk betecknar Karnell som kravet, att det skall ha en refererande eller angivande funktion.²⁰ Det objektiva syftet med ett konstnärligt verk bestämmer han så, "att den ifrågasatta verksföreteelsen eller element däri skall kunna användas på liknande sätt eller i motsvarande funktioner som är karaktäristiska för sådant som tidigare ansetts vara konstnärligt".²¹ När det gäller att uppställa krav för skyddsvärdighet, menar Karnell det inte vara nödvändigt, att det skall förefinnas ett sådant objektivt syfte. Man kan enligt honom tänka sig att kräva ett visst mått av såväl ett subjektivt som ett objektivt syfte eller antingen ett objektivt eller ett subjektivt syfte.

Den i tidigare avsnitt konstaterade begränsningen av rättsskyddet för koreografi, till vad som är att beteckna som sceniska alster, kan kanske sägas stå i överensstämmelse med vad Karnell betecknar som ett konstnärligt objektivt syfte.²² Koreografi, avsedd för teatern, är vad som tidigare ansetts vara konstnärlig koreografi. Moderna koreografiska kompositioner, som inte skapats direkt för teatern, men som skulle kunna användas på liknande sätt eller i motsvarande funktioner, skulle då med en viss försiktighet även kunna föras in under rättsskyddet. Karnell fasthåller vidare kravet på personligt skapande, som ett krav utöver dem som berörts ovan, det vill säga det litterära och konstnärliga syftet. Han använder därvid Ljungmans begrepp "verks-höjd".²³

Även Rothe nämner exemplet med Cullbergs balett "Fröken Julie" i sin bok "Skuespillerkunst og Skuespillerret". Han anser den vara en bearbetning av Strindbergs drama i så måtto, att balettens "story" eller handlingsschema utgör en bearbetning av detta. Han talar om ett "tveverk" bestående av synopsis/koreografi. Han betraktar den koreografiska skapelsen även i en handlingsbalett som ett autonomt verk. Samtidigt visualiseras härigenom synopsis.²⁴ Trots att Rothe här talar om ett sammansatt verk, anser han att begreppet sceniskt verk bör utgå ur lagen. Eftersom de sceniska verken går att sönderdela i självständiga verk, menar han att denna kategori är över-

²⁰ Ibid. s 61.

²¹ Ibid. s 64.

²² Jfr § 38.

²³ Ibid. s 65, 105-107. Jfr § 40 not 14.

²⁴ Rothe, s 195-196.

flödig.²⁵ Rothe nämner inte den avgränsande funktion med avseende på koreografi, vilken konstaterats i tidigare avsnitt.²⁶ Inte heller nämner han det som en utgångspunkt för en definition av regissörens prestation, vilken avser arbetet med helheten beträffande det sceniska. Synsättet att utgå från verket i hela dess komplexitet tycks ha varit det som väglett det franska rätts-tänkandet, när det gäller att komma fram till ett rättsskydd för regi.²⁷ Även om det inte framgår direkt av den danska och svenska lagens uttryck, framstår ändå det sistnämnda som en potentiell funktion hos begreppet "sceniska verk."

Problematiken, när det gäller att identifiera ett koreografiskt verk, berörs av Lassen i en artikel, där han diskuterar villkor beträffande skydd för prestationer av utövande konstnärer. Ett av problemen, när det gäller att skydda utövande konstnärers prestationer, säger han vara att det är svårt att ge en sann återgivning i fixerad form av deras flyktiga och oftast endast i mindre mån skapande prestationer. En filmupptagning av en balett eller en pantomim, säger han, kan i många fall varken ge någon sann bild av koreografin eller någon sann bild av dansarnas utförande härav. Han menar att koreografiska verk liknar artistprestationerna såtillvida som de är svåra att fixera och sällan fixeras. Han påpekar även, att flera länder uppställer krav på fixering för att koreografiska och pantomimiska verk skall omfattas av rättsskyddet, samt att ett sådant krav torde vara nödvändigt för att artisternas prestationer skall kunna göras till föremål för skydd i vidare utsträckning än vad som nu är fallet.²⁸

I Frankrike anges funktionen hos fixeringskravet vara, dels att verkets existens till följd av dess flyktighet behöver bevisas, dels att det med nödvändighet måste särskiljas från artistens prestationer. Här godtas film som fixering men, som Lassen påpekar är detta ingen fullödig upptagningsform. Detta gör sig särskilt gällande, när det gäller att särskilja koreografens och dansarens prestationer. Frågan är, om inte skriftlig notation är det enda möjliga sättet att fånga in och identifiera det flyktiga koreografiska verket och särskilja det från artistprestationen.²⁹ Genom fixeringen i notation har man en faktisk grund till att verket kan uppföras på nytt av en annan artist. Om man ser till rättsskyddet för koreografiska verk till skillnad från skyddet för

²⁵ Ibid. s 210-211. Möjligen ser han verket som sammansatt bara i så måtto det kränker dramat, medan det som objekt för rättsskydd framstår som två skilda enheter.

²⁶ Jfr § 38.

²⁷ Jfr § 18. (Detta sätt att utgå från det sceniska verket som helhet har även lett till särskilda rättsförhållanden mellan medupphovsmän i Frankrike. Jfr § 16.)

²⁸ Lassen i NIR 1981, s 300-301.

²⁹ Jfr § 19, jfr även § 31 not 42.

artistprestationer är den väsentliga skillnaden just att det upphovsrättsligt skyddade verket inte får uppföras på nytt utan upphovsmannens tillstånd.³⁰

Lassen behandlar även sceninstruktörens ställning. I den mån dennes verksamhet är inriktad mot själva artistprestationen kommer den även att vara knuten denna. Sceninstruktören skulle därmed ha en del i artistens prestation samtidigt som han inte uppträder själv.³¹ Lassen diskuterar omfattningen av sceninstruktörens rättsskydd. Det är nödvändigt, säger han "å trekke en grense, slik at man slipper å sette spørsmålsteget endog ved operastjernens allerførste sanglaerer".³² Själv antar han, att gränsen bör dras på så sätt att sceninstruktören skall ha frambringat en personlig och konstnärlig insats som präglat den framförda prestationen med vilken han arbetat som denna upplevs av publiken för att omfattas av rättsskyddet.³³

Eftersom artisträtten emellertid är utformad som en rätt till den personliga prestationen torde sceninstruktörens eventuella rätt här till svårigen kunna konstateras annat än som en rättslig presumtion, det vill säga om sceninstruktör använts, presumeras denne ha inverkat på föreställningen. I den mån sceninstruktörens prestation kan urskiljas i framträdandet och i den mån denna kan återföras eller har återförts i en instruktionsbok för scenframträdandet i fråga, liknar den i mycket hög grad det sätt på vilket man identifierat det upphovsrättsliga skyddet för regi i Frankrike.³⁴

Lassen påpekar, att det av honom framförda synsättet har "et betenkelig sterkt "opphavsrettlig" tilsnitt", men han tillägger att detta förefaller vara det enda som samtidigt som det ger en tämligen klar gränslinje drar denna på ett acceptabelt sätt.³⁵

De förda resonemangen åskådliggör hur fixeringen kan utgöra en faktisk grund för att skilja upphovsrättsligt skyddade alster från artistprestationer. Härigenom åskådliggörs även det i tidigare avsnitt för analyser utnyttjade samspelet mellan verkskategori och rättigheternas utformning.

Sammanfattningsvis kan konstateras, att den svenska doktrinen i hög grad sökt att på ett allmänt sätt definiera vad som är att förstå med begreppet verk, något som influerat synsättet på eller identifieringen av de enskilda verkskategorierna. När det gäller avgränsningen av rättsskyddet, arbetar man likaledes ur samma övergripande perspektiv. Ett studium av några av de kriterier, som uppställts, ger vid handen, att doktrinen synes omfatta ett rättsskydd för koreografiska alster, som är vidare än det som ovan kon-

³⁰ Även om fixeringen i notation används för att definiera verket i tveksamma fall behöver det inte anges som formellt krav för skyddet. Många rättstvister berörs inte av denna fråga och får fixeringskravet att framstå som en oskälig inskränkning i rättsskyddet.

³¹ Lassen NIR 1981, s 301-302.

³² Ibid. s 316.

³³ Ibid.

³⁴ Jfr § 18.

³⁵ Lassen, s 316.

staterats enligt lagstiftningen, där rättsskyddet synes omfatta sådana alster som är att betrakta som sceniska, det vill säga sådana som traditionellt sett är bundna till teatern.

§ 42 Sammanfattning

I Skandinavien var författarens rätt till eftertryck, vilken utvecklades ur privilegiesystemet för bokförläggare, länge det enda gällande upphovsrättsliga skyddet. I Sverige var det till att börja med knutet till tryckfrihetsförordningen och kom därmed att avse alla slags alster som utkom i tryck. I Danmark och Norge avsåg eftertrycksrätten först endast skrifter uttryckta i ord men utvidgades så småningom till musikaliska noter, kartor och teckningar av olika slag.

Ensamrätten till att efterbilda konstverk utvecklades inledningsvis separat i förhållande till eftertrycksrätten. Den sammanfördes sedan med eftertrycksrätten i vad denna avsåg estetiskt syftande bildkonst. Härmed utkristalliserades konstnärsrätten, separat i förhållande till författarrätten. Under senare hälften av 1800-talet sammanfördes de som särskilda avsnitt i en gemensam lag såväl i Danmark som i Norge. I Sverige bibehölls däremot en separat lagstiftning.

När uppföranderätten infördes, blev den naturligt en del av författarrätten, då den avsåg skrifter och noter skrivna för dramatiskt bruk. Den betraktades till att börja med som ett bihang till eftertrycksrätten. I Sverige reglerades den först i separat lagstiftning men kom under senare delen av 1800-talet att sammanföras med eftertrycksrätten. Sistnämnda system användes även i Danmark och Norge. Reglerna om uppföranderätt var vid denna tidpunkt skilda från reglerna om rätten till eftertryck.

Vid sekelskiftet komplicerades lagstiftningen av att en anslutning till Bernunionen krävde *dels* att eftertrycksrätten skulle avse muntliga föredrag, *dels* att uppföranderätten skulle avse skrifter och noter utan dramatiskt syfte. Detta ledde till en integrering av de två rättighetstyperna i såväl dansk som norsk lagstiftning. I samband härmed försvann bestämningen dramatiska verk ur lagstiftningen. Uttrycket "dramatisk" blev i stället en bestämning till själva uppföranderätten. Uppföranderätt till skrifter och noter, som inte avsåg dramatik försågs med inskränkande villkor.

Strax efter sekelskiftet komplicerades författarrätten ytterligare till följd av kraven från Bernunionen på skydd för bland annat kinematografi, koreografi och pantomim.

I Norge infördes ett särskilt skydd för kinematografi 1910. Skyddet för koreografi fick däremot inget uttryck i lagen. Motiveringen härtill var, att tillräckligt skydd redan förelåg till följd av att lagen redan 1893 kompletterats med ett skydd *mot mimiska uppföranden av skrift*. Detta synsätt ger vid handen att det var libretton och scenarier av olika slag som avsågs med rättskyddet.

När det gällde att utöka skyddet till de koreografiska alstren, var metoden i Danmark en annan än den i Norge. Här nämndes inte kinematografi i lagen, men väl baletter och pantomimer. Dessutom gjordes ett tillägg avseende skydd för andra verk ”i den stumme Kunsts Form” vilket enligt motiven skulle innefatta såväl ofixerade baletter som kinematografi. På så sätt kom ofixerade rörelsekompositioner i form av baletter och pantomimer att skyddas. Endast dramatiska uppföranden avsågs emellertid, vilket ger vid handen, att skyddet närmast tog fasta på en bakomliggande dramatisk berättelse, som återgivits i denna stumma konstform.

Sveriges anslutning till Bernunionen föranledde en helt ny struktur i lagstiftningen. Här behölls dock författarrätten i en lag för sig. Inte heller skedde samma integrering av mångfaldigande- och uppföranderätten som i Danmark och Norge.

Förutom de traditionella alstren tillade man i lagen både mimiska verk (balett eller pantomim) och kinematografiska verk. Uppföranderätten här till var inte begränsad till dramatiska uppföranden. Däremot uttalades i motiven att skyddet ansågs begränsat till mimiska alster, som återgav ett dramatiskt innehåll något som sades följa av det generella kravet att endast skapelser av en individuell andlig verksamhet omfattades av rättsskyddet. Något fixeringskrav uppställdes ej. På samma sätt som i Danmark synes skyddet i första hand inriktat mot själva innehållet, men då något fixeringskrav inte uppställdes, framstår skyddet för själva rörelserna i relation till innehållet i viss mån som motsvarande skyddet för orden i en text.

Finland berördes till att börja med inte av rättsutvecklingen i Skandinavien. Vid slutet av 1930-talet inleddes emellertid ett lagstiftningsarbete, som ledde till att i det närmaste identiska upphovsrättsliga lagar infördes i Sverige, Norge, Danmark och Finland. Utmärkande för dessa är att den modell, som i viss mån redan tidigare kommit till uttryck i Norge och Danmark och som innebär, att rättigheterna integrerats och inte satts i någon bestämd relation till de skilda verkskategorierna, anammats och vidareutvecklats till att avse även konstnärsrätten.

När det gäller skyddet för koreografiska verk, synes detta avgränsat genom att de hänförs till kategorin sceniska verk. Härigenom kan antas, att koreografi som traditionellt sett inte hör till teatern faller utanför rättsskyddet. I de svenska motiven sägs även att koreografi, som endast består av sammanställningar av vanligen förekommande steg och rörelser, endast undantagsvis kan antas uppnå originalitet. Samtidigt uttalas att skyddet principiellt sett inte är inskränkt till baletter med dramatiskt innehåll.

Härigenom kan konstateras, att skyddet numera är fokuserat mot själva rörelsekompositionen oavsett dramatiskt innehåll. I stället har i lagens förarbeten ställts jämförelsevis stränga krav på tolkningen av originalitetskriteriet. Då uppfyllandet av originalitetskriteriet enligt den äldre lagstiftningen var

beroende av att en balett var uttryck för ett dramatiskt innehåll, torde den dramatiska danskonsten traditionellt sett vara bäst avpassad för att nå upp till originalitetskriteriet. Frågan är således, om beroendeförhållandet mellan dramatiskt innehåll och skydd för danskonst kan anses helt brutet i och med införandet av 1960 års lag. I anledning av en ändring i artisträtten har senare i lagförarbeten framförts synpunkten, att originalitetskriteriet skall ges en vid tolkning. Argumenteringen synes dock inte kopplad till den inhemska rätts-traditionen, varför det framstår som tveksamt, om denna härigenom skall anses bruten.

Som sagts ovan framstår funktionen hos kategorin sceniska verk som ett slags hjälpkriterium för att avgränsa rättsskyddet för koreografiska verk, snarare än att som helhetsverk utgöra objekt för ett rättsskydd. Relationerna mellan medarbetare, som komponerar ett sceniskt helhetsverk, blir så snart deras delar rättsligt sett framstår som autonoma, rent kontraktsrättsliga. Något lagstadgande, som direkt reglerar till exempel uppföranden av helheten, finns inte.

KAP VII AVSLUTNING

§ 43 Sammanfattande analys

Vid genomförandet av den inledningsvis ställda uppgiften att konfrontera koreografiska alster med lagstiftningen i Frankrike, Tyskland och Sverige, har skilda rättsliga problem lagts i dagen. Av dessa framstår två som huvudsakliga.

Det första hänger samman med att koreografi är ett flyktigt alster som ofta förekommer i komplexa sceniska sammanhang. För att koreografin skall kunna framstå som ett självständigt verk, till vilket koreografen kan betecknas som upphovsman, krävs en klar definition av det koreografiska alstret. Denna definition kan sedan tjäna som utgångspunkt för avgörandet av de rättsliga relationerna mellan koreografen och övriga medarbetare till ett skådespel, där – om man ser till helheten – koreografin kan sägas utgöra endast ett av elementen. För det andra är det rättspolitiskt sett inte självklart, att alla slags rörelsekompositioner, som kan identifieras, skall vara föremål för upphovsrättsligt skydd. Här krävs således ett lämpligt kriterium, så att denna gräns kan dras på ett adekvat sätt. Även om nämnda frågeställningar inte kan sägas vara oberoende av varandra, har det i den avslutande analysen befunnits lämpligt att i första hand behandla definitionsproblemet och i andra hand avgränsningsproblemet.

Definitionsproblemet

Eftersom det koreografiska verket har en flyktig karaktär, kan det göras förnimbart endast genom notation eller genom ett framförande av en artist. Definitionsproblemet gör sig således i första hand gällande i relation till artistens prestation. Vill man nu avgränsa den koreografiska prestationen från den artistiska, kan den förra rimligen bestämmas till det abstrakta koreografiska mönster, som artisten gör förnimbart och den senare, som den prestation genom vilken koreografens verk, eller vilket flyktigt verk som helst i ord, ton eller rörelse blir förnimbart. Ett tankemönster kan *i sin abstrakta form* endast fångas medelst text eller notation.

Om till exempel en musiker improviserar ett stycke, kan hans prestation således uppdelas i dels vad som kan återföras i notskrift, dels det musicerande medelst vilket stycket på ett förnimbart sätt tillkommit. Det förstnämnda skulle då bli föremål för upphovsrätt och det senare för artisträtt. Motsvarande resonemang kan föras beträffande improviserandet av koreografiska

alster. Med andra ord skulle detta innebära, att ju mer sofistikerad notskriften blir, desto större del av prestationen skulle vara möjligt att föra under området för originalprestationen.

Om man ser till innehållet i artisträtten, kan denna även i stort sägas vara uppbyggd med utgångspunkt från de tekniska möjligheter, som finns att utnyttja personliga framföranden. Upphovsrätten däremot är i denna del uppbyggd med utgångspunkt från de möjligheter som finns att notera, mångfaldiga och återuppföra flyktiga kompositioner. Dessutom har i upphovsrätten även beaktats de tekniska möjligheter, som finns att utnyttja uppförandena.

Med detta definitionssätt skulle man även kunna avgöra vad i ett framförande, som är att betrakta som en bearbetning gjord av artisten med avseende på originalverket. Beträffande verk uttryckta i ord har det sedan länge betraktats som en bearbetning, om artisten lagt till, bytt ut eller tagit bort delar i ursprungstexten. Motsvarande resonemang torde kunna föras beträffande dans och musik. Allt som är ändrat, i förhållande till originalnotskriften och dessutom är möjligt att återföra i notation kan betraktas som bearbetning. Resten är artisteri. I grunden är det således tecknen, med vars hjälp man kan tänka sig musiken eller dansen abstrakt, som avgör nämnda fråga. Dessa utgör utgångspunkten för den egentliga exemplarrätten och för nya tolkningar och framföranden. Att framföra till exempel ett musikstycke på nytt i på ovan beskrivet bearbetat skick skulle således kräva såväl kompositörs som bearbetares medgivande. Om man i stället antar, att det som tillagts av artisten inte kunde fixeras med hjälp av notation, skulle det vara tillåtet att utan medgivande söka härma detta, till exempel den exakta konkreta tonhöjd en musiker valt på sitt instrument för de olika partierna av musikstycket.

På motsvarande sätt kan även den effekt, som en regiprestation har på ett framförande, tänkas återförd i skrift och därmed bli beskriven på ett sätt, som gör den tjänlig för upphovsrätt, det vill säga den kan såväl mångfaldigas som återuppföras. I den mån den görs till föremål för artisträtt, kan den bara göras gällande i form av en rättslig presumtion, enär detta skydd principiellt är knutet till artistens personliga framförande. Ett urskiljande av den prestation en regissör eller en sceninstruktör gör i förhållande till artistens kan endast göras via notation. Rättsligt sett kan den även göras gällande i form av en presumtion.

Den avgörande skillnaden mellan upphovsrätt och artisträtt ligger, som sagts ovan förutom i mångfaldigandet av notation eller text, även i att det upphovsrättsligt skyddade verket inte får återuppföras utan tillstånd, medan artistprestationen får efterliknas. Det blir i det senare fallet fråga om en efterapning eller efterbildning av en flyktig konstnärlig prestation, snarare än ett återuppförande av ett abstrakt beskrivande mönster.

Detta förhållande kan jämföras med konstnärsrätten, där skyddet är inriktat mot ett skydd för en materiell konstnärlig prestation. Skyddet avser mångfaldiganden på teknisk väg samt efterbildningar närmast av materiellt slag. Inte heller här tänker man sig i de flesta rättssystem, att en efterbildning av till exempel en tavla i en levande tablå skulle innebära en upphovsrättskränkning. Något egentligt likhetstecken mellan konstnärsrättens föremål och artisträttens går det dock inte att sätta ens definitionsmässigt. Genom att skyddet i först nämnda fall tar fasta på en konkret, materiell formgivning ter sig till exempel skyddet för bearbetningar annorlunda än när det gäller artisträttens skydd mot fixeringar av den immateriella prestationen med den egna personligheten som hjälpmedel.

En definitionsmässig skiljelinje, mellan vad som är en litterär eller beskrivande prestation, och vad som är en konstnärlig eller artistisk prestation, som är användbar när det gäller att fokusera alster och göra dem till föremål för skilda former av rättsligt skydd, uttrycks av Desbois.

Desbois beskriver det litterära verket som en kedja idéer och det konstnärliga verket som en metamorfos av dessa idéer¹. Idéerna kan här sägas vara tankemönster av olika slag, vilka kan fångas i beskrivande ord eller genom notation. Idéerna kan även frambringas i direkt förnimbart skick, något som det konstnärliga verket förutsätter. Den konstnärliga prestationen är just att göra idén förnimbar, och denna bör enligt Desbois på bildkonstens område alltid vara föremål för skydd. Beroende på instruktionernas detaljrikedom har dock i fransk rätt idégivaren ansetts vara ensam upphovsman eller medupphovsman till det slutliga konstverket. Det förstnämnda torde vara det vanliga på till exempel arkitekturens område. Vid ett sceniskt verk däremot förefaller skådespelarnas prestation i förhållande till dramatikerens ha vållat debatt. Detta torde ha att göra med den faktiska situationen. På bildkonstens område är idégivare och artist oftast en och samma person. Inom arkitekturen är de tekniska instruktionerna så detaljerade, att de oftast inte lämnar något utrymme för skapande från byggmästarens sida. På dramatikers, musikens och dansens område föreligger emellertid ofta skapande från såväl idégivarens som artistens sida och därmed även i förhållande till det slutligen förnimbara konstverket, en konkurrenssituation dem emellan. Historiskt sett kanske uppföranderätten som sådan kan ses som idégivarens (författarnas) seger över artisterna. De senare kunde inte längre förfoga över författares och kompositörers verk. Artisternas behov av skydd gjorde sig gällande först i och med att tekniska möjligheter att utnyttja deras prestationer bjöds. Deras rätt är även utformad med utgångspunkt härifrån.

Det komplexa sceniska verket, som det framstår i förnimbart skick, torde således vara en lämplig utgångspunkt för att definiera de skilda prestationer som kan vara föremål för skilda eller av varandra beroende rättigheter i sam-

¹ Jfr § 17.

manhanget. De konstnärliga prestationerna kan vara föremål för samtidiga rättigheter för idégivare och artist. På idéstadiet, däremot, kan prestationerna göras till föremål för skydd endast i den mån de kan fångas i ord eller notation och ändå framstå som skyddade alster. Å andra sidan kan de då göras till föremål för ett mer mångfacetterat skydd. Det skall observeras att denna definition inte anger några gränsdragningar för vad detta rättskydd omfattar. Detta skall diskuteras särskilt med avseende på koreografi här nedan. Det skall även observeras, att tänkesättet inte nödvändigtvis medför ett krav på fixering i notation av idéerna. Huvudsaken är att idén *kan* fixeras i notation. I många fall framstår definitionsfrågan rättsligt sett som oproblematiske, varför ett fixeringskrav på ett onödigt sätt formaliserar rätten. I de fall definitionsfrågan berörs av en tvist, torde vanliga bevisbörderegler kunna ha samma funktion som ett fixeringskrav.

Hela tänkesättet kan lämpligen återges med hjälp av följande schematiska skiss.

			Scenkonstverk
	Skrift i ord		Artistiska framföranden
Idé	Skrift i notation	Metamorfos	Film
Litterärt motiv	Skrift i symboliska avbildningar		Konst Arkitektur

Beträffande relationen mellan ett litterärt motiv, som någon uttryckt i ord och någon annan sedan transponerat i rörelse, kan konstateras, att båda prestationerna med ovan angivna definition kommer att befinna sig på det idémässiga och litterära planet. Detta innebär, att situationen är att bedöma på samma sätt som när två författare, som uttrycker sig i ord, utnyttjar varandras alster. Beträffande en rörelsekomposition kan kanske sägas, att denna till följd av att den är artskild från en text endast undantagsvis kränker en textförlaga. Ser man emellertid till helheten i det sceniska sammanhang i vilket en sådan koreografisk komposition framföres och återför detta i ord, till exempel scenarier av olika slag, kan mycket väl scenkonstverket som helhet, i vilket rörelsekomposition utgör en del, tänkas innefatta en kränkning av förlagan, som var uttryckt i text.

Resultatet av en sådan bedömning torde i första hand vara beroende av om idéerna för iscensättningen av det koreografiska scenkonstverket är hämtade från förlagan. I förhållande till denna kan en regimässig eller i vissa fall även en koreografisk prestation framstå på en glidande skala som självständig i förhållande till denna, som en bearbetning av denna eller som helt osjälvständig i förhållande till denna. Sistnämnda situation måste antingen vara ett uttryck för, att instruktionerna för en iscensättning varit ytterst detaljerade i förlagan och även följts till punkt och pricka, kanske till och med under författarens överinsyn, eller att särskilt starka krav på originalitet gör sig gällande visavi iscensättare i deras relation till författarna.

Avgränsningsproblemet

Även om man definierat det koreografiska alstret så att det kan göras till föremål för en självständig upphovsrätt, är därmed inte frågan om avgränsningen för skyddet besvarad. Det är nämligen inte sagt, att samtliga alster som omfattas av definitionen även bör omfattas av upphovsrättsligt skydd. Vid skilda tidpunkter har skilda kriterier framförts för att avgränsa skyddet. Här skall några av dem upptas till diskussion.

Det äldsta och mest allmänt omfattade är originalitetskriteriet. I huvudsak kan detta beskrivas som att ett alster måste vara uttryck för personligheten hos den som åstadkommit en prestation för att denna skall bli att betrakta som ett verk, som är föremål för upphovsrätt. Som avgränsning mot allmänt förekommande prestationer av liknande slag som den som gör anspråk på skydd, har originalitetskriteriet en etablerad funktion, även om det ställs olika krav på originalitet såväl i skilda länder som med avseende på skilda slag av alster. När det däremot gäller att avskilja särskilda slag av alster, som inte alls skall vara föremål för skydd, framstår originalitetskriteriet som otillräckligt. Detta gör sig gällande beträffande de koreografiska alstren så som de definierats ovan. Enbart avgränsade med originalitetskriteriet skulle varje originell rörelsekomposition, även en improviserad sådan, vara föremål för skydd, till exempel på cirkus eller i skilda sportsammanhang. Om man ser till rättstraditionen, framstår ett sådant skyddsområde som alltför vittomfattande och avgränsningen av skyddet har traditionellt sett skett även med stöd av andra kriterier.

Ett sådant kriterium är, att verket skall vara sceniskt i den meningen att det skall vara ägnat att komma till användning inom ramen för de teatrala genrererna. Detta synes gälla i Frankrike, där genrererna, som helhetsverk betraktade, framstår som objekt för skyddet. I dessa genrer utgör den koreografiska rörelsekompositionen ett element, som kan göras till föremål för ett självständigt skydd. Denna avgränsning har på senare tid ansetts för trång och utvidgats till vad som kan betraktas som en – om kanske inte teatral – så ändå ny genre, nämligen cirkus. På så sätt har man utvidgat rättsskyddet men ändå principiellt sett hållit fast vid samma kriterium.

Ett annat kriterium av detta slag är det som används i Tyskland, och som utvecklats ur det traditionella synsättet, att uppföranderätten avsåg dramatiska verk såsom dessa definierades ur estetisk synvinkel. Detta innebär, att en koreografisk komposition måste vara ett uttryck för ett händelseförlopp eller åtminstone ett karaktärsnämsigt eller känslomässigt skeende för att vara föremål för skydd. Även detta har befunnits för snävt och i viss mån traditionellt rättspolitiskt vilseledande, då så kallad abstrakt teaterdans kommit att falla utanför rättsskyddet, samtidigt som vissa rörelsekompositioner i sport- och andra icke teatrala sammanhang eventuellt kan framstå som så uttrycks-

fulla att de kan tänkas falla under rättsskyddet. I den rättspolitiska debatten har därför skilda kriterier, som skulle vara bättre anpassade till samhällsutvecklingen, föreslagits.

Ett sådant kriterium föreslogs redan på 1920-talet av dansteoretikern von Laban. Hans förslag synes dock i hög grad betingat av att rättsskyddet vid denna tid enligt lagstiftningen definitionsmässigt avsåg det dramatiska innehållet, för vilket en rörelsekomposition gav uttryck. Han anvisade sitt eget dansnotationssystem som ett användbart kriterium för att avgränsa skyddet för rörelsekonst.

Även om notationen, som angivits ovan, kan vara ett användbart kriterium, när det gäller att definiera koreografi i relation till andra skyddade prestationer, är därmed inte sagt att det samtidigt utgör ett lämpligt avgränsningskriterium gentemot oskyddade rörelsekompositioner och det har heller aldrig fått genomslagskraft i tysk rätt. Genom kriteriet formaliseras rätten på ett önskat sätt.

I Frankrike, där ett fixeringskrav gäller, har uttalats, just att avsikten med detta inte är att det skall tjäna som ett avgränsande kriterium av formellt slag, men väl att definiera det koreografiska verket i relation till artistens prestation. Som redan påpekats förfelas emellertid detta syfte i Frankrike till följd av att man även godtar film som fixering, då en film i sig inte särskiljer artistens och koreografens bidrag till helheten. Mot bakgrund av definitionsproblematiken framstår således von Labans kriterium som relevant men inte i förhållande till avgränsningsproblematiken. För att uppnå en adekvat definition av verket och samtidigt undvika det formella avgränsningskriterium, som ett notationskrav skulle innebära, kan man som sagts ovan definiera det koreografiska verket som det abstrakta tankemönster, som kan återföras i notation.

I Tyskland har på senare tid i doktrinen föreslagits ett kriterium, som påminner om von Labans utan att ha samma formella precision, nämligen att en danskomposition skall förfoga över en intellektuell överbyggnad för att vara föremål för skydd. Detta kriterium skall ses mot den ovan anförda utvecklingen att viss modern teaterdans kommit att falla utanför skyddet. Syftet med kriteriet är således att föra in nämnda slags dans under rättsskyddet utan att därför omfatta varjehandad form av dans. Syftet att föra in den moderna teaterdansen under rättsskyddet uppnås onekligen med stöd av nämnda kriterium. Frågan är hur detta påverkar gränsdragningen i övrigt. Tolkar man det som att det skall vara fråga om en genomkomponerad dans, kommer vissa koreografiska prestationer i sportsammanhang, vilka onekligen kan vara genomkomponerade, att falla under rättsskyddet. Samtidigt skulle improviserad dans, även om den är uttryck för ett känslomässigt eller dylikt skeende, falla utanför skyddet. Tolkar man kriteriet så, att syftet med koreografin skall vara att uttrycka koreografens tankar och känslor till skillnad

från att framhäva ekvilibrist eller dylikt hos en artist, då låter man det subjektiva syftet med kompositionen vara avgörande för skyddets omfattning. Båda de nämnda effekterna av kriteriet kan betecknas som rättspolitiskt tveksamma. Möjligen skulle det kunna användas på så sätt, att dans som faller utanför det område, som traditionellt är att betrakta som skyddat i Tyskland, det vill säga dans som är uttryck för ett dramatiskt innehåll i vid bemärkelse, kan föras in under rättsskyddet i den mån den är uttryck för en intellektuell genomarbetning. Härigenom skulle, förutom den abstrakta teaterdansen, vissa genomkomponerade koreografiska prestationer i cirkus- eller sportsammanhang föras in under rättsskyddet. Samtidigt skulle till exempel improviserad sällskapsdans och improviserade rörelsekompositioner i sportsammanhang falla utanför rättsskyddet.

I detta sammanhang kan det finnas anledning att påminna om, att när väl ett visst slag av alster förts in under rättsskyddet man dessutom har att räkna med att prestationer som omfattas skall ha uppnått originalitet i det enskilda fallet för att vara föremål för skydd.

När skyddet för koreografi infördes i Sverige, vilket var så sent som 1919, angavs det avgränsande kriteriet vara att kompositionen skulle vara uttryck för ett dramatiskt innehåll. Detta sades i förarbetena följa av en tillämpning av grundsatsen, att skyddet endast tillkommer skapelser av individuell andlig verksamhet, med andra ord originalitetskriteriet. Det avgränsande kriteriet beskrivs här som en tolkning av originalitetskriteriet.

I samband med införandet av den nuvarande lagstiftningen upptogs inte kategorin mimiska eller koreografiska verk i den exemplifierande uppräkningsen av vilka verkskategorier som omfattades av rättsskyddet. I stället upptogs kategorien sceniska verk, varunder de koreografiska verken enligt uttalanden i motiven var att hänföra. Uttrycket "sceniskt" framstår därmed som ett avgränsande kriterium, när det gäller att avgränsa skyddet för koreografiska verk. Detta tyder på, att lagstiftaren avsett att skydda verk ägnade för sceniskt bruk. I motiven uttalas vidare, att kombinationer av enkla och vanligen förekommande steg och rörelser regelmässigt inte torde uppnå originalitet. Detta, som kan betraktas som ett auktoritativt uttalande om hur originalitetskriteriet bör tolkas med avseende på de koreografiska verken, ger samtidigt vid handen, att man inte helt släppt den mer restriktiva avgränsning, som gällde enligt 1919 års lag, och som konstruerats just med stöd av en restriktiv tolkning av originalitetskriteriet.

Även i svensk doktrin har framförts kriterier för en avgränsning av rättsskyddet, dock inte specifikt med avseende på koreografi. På samma sätt som originalitetskriteriet kan tolkas på skilda sätt i skilda sammanhang, är övergripande kriterier av det slag, varom här är fråga, svåra att på ett adekvat sätt göra till föremål för tolkning med avseende på koreografi. Här skall endast anföras ett exempel och då för att på samma sätt som ovan beträffan-

de notationskriteriet poängtera skillnaden mellan avgränsningsproblematiken och definitionsproblematiken.

Vad som här avses är uttrycket konstnärligt verk i lagen. I doktrinen har framförts, att detta är att tolka i enlighet med det subjektiva eller objektiva syftet med verket. Det subjektiva syftet skulle vara skaparens avsikt med verket, och det objektiva skulle utgå från vad som traditionellt sett är att betrakta som estetiskt och dessutom omfatta samtliga alster som kan anses fylla samma funktion. Med utgångspunkt härifrån skulle man tolkningsvägen kunna under rättsskyddet föra in koreografiska alster, som kan sägas fylla samma funktion, som de traditionella sceniska koreografiska alstren. Här är således uttrycket "konstnärlig" utgångspunkt för ett avgränsande kriterium. Detta bör särhållas från den betydelse i vilken uttrycket "konstnärligt" använts ovan, nämligen för att definitionsmässigt beskriva ett verk.

Sammanfattningsvis skall endast konstateras, att det föreligger betydande svårigheter att fastställa ett rättspolitiskt gångbart objektivi kriterium för rättsskyddets omfattning på koreografins område. I många av de gränsfall, som traditionellt sett faller utanför rättsskyddet görs idag betydande koreografiska insatser och det kan därför finnas anledning att utveckla kriterier för att på ett lämpligt sätt söka utvidga det traditionella rättsområdet. I andra fall synes behovet av att utöka rättsområdet närmast emanera från det beroendeförhållande som föreligger mellan artistsrätt och upphovsrätt. Det är med andra ord främst i förhållande till artisten, som skyddsbehovet gör sig gällande, men denne är för att uppnå skydd beroende av att det han framför är att betrakta som ett upphovsrättsligt skyddat verk. I sådana fall måste problematiken betraktas som förflyttad till artisträttens område.

§ 44 Sammanfattande jämförelse

Jämförelsevis kan sägas, att i samtliga här studerade länder, skyddet för koreografi, om än utifrån skilda utgångspunkter, i grunden avsåg scenkonstverk i vissa genrer såsom patomim och balett. I alla tre länderna har emellertid den abstrakta rörelsekompositionen, som ingår här, identifierats och gjorts till föremål för ett separat skydd. Detta innebär att koreografin i normalfallet rättsligt sett urskiljs ur ett komplext faktiskt sammanhang, där dess skapare samverkat med andra, som gör anspråk på upphovsrätt för sina prestationer såsom librettist, kompositör, scenograf med flera.

Dessa beroendeförhållanden har erhållit en rättslig lösning i Frankrike som skiljer sig från den i Tyskland och i Sverige. I Frankrike utgår man från de traditionella genrerna, vilka framstår som tämligen fasta, och avgör med utgångspunkt härifrån vilka som är att betrakta som medupphovsmän till scenkonstverket. Dessa står i ett rättsligt beroendeförhållande till varandra, vilket dock efter införandet av 1957 års lag inskränker sig till att de kan påkalla rättens tillstånd för ett uppförande av helhetsverket och att de vid utnyttjandet av sina separata delar inte får kränka helhetsverket. I övrigt är det gemensamma utnyttjandet beroende av kontrakt.

I Tyskland, där teatertraditionerna innefattade en dominans för talteater och opera, infördes till att börja med en rätt till uppförande av helheten för författaren med avseende på talteater vari ingick musikinslag, och för kompositören med avseende på operor. När ett skydd för pantomim och baletter infördes, hänfördes de till den först nämnda kategorin. Den rättsliga relationen mellan samverkande upphovsmän vars bidrag till en helhet går att särskilja, utvecklades så småningom därhän, att de blev helt kontraktsrättsliga.

I Sverige slutligen betraktades uppföranderätten till att börja med som subsidiär i förhållande till eftertrycksrätten. Detta innebar att en förläggare som förvärvat rätten att trycka ett drama, även förvärvade rätten att låta uppföra detsamma. Var det ett musikdrama och rätten att trycka noterna förvärvats av någon annan, måste han på motsvarande sätt ha ansetts ha rätt att besluta om uppförandet av musiken till dramat. Någon uppfattning om det uppförda dramat som en helhet, som kunde ha rättslig betydelse, torde då inte ha funnits i Sverige. När regler om medupphovsmannarätt infördes, undantogs även sådana upphovsmän, vilkas delar i en helhet kunde särskiljas, från ett lagenligt beroendeförhållande.

I Sverige får utgångspunkten i den dramatiska genren närmast ses som ett sätt att avgränsa kategorin koreografiska verk. Till att börja med var det över huvud taget endast dramatiska verk och musik komponerad för skådebanan, som var föremål för uppföranderätt. Även om skyddet för ord och ton så småningom utvidgades, begränsades skyddet för mimiska verk, när detta in-

fördes, till sådana som var uttryck för en originell dramatisk handling, närmast genren "ballet d'action". Vid införandet av 1960 års lag uttalades i förarbetena att även en rörelsekomposition utan dramatiskt innehåll skall vara föremål för skydd. Samtidigt uppställdes emellertid ett krav på originalitet hos denna, som i viss mån för tankarna till den tidigare gränsen för rättsskydd. Den yttersta gränsen för rättsskyddet synes emellertid dragen genom att man nu betecknar kategorin "sceniska verk". Detta torde innebära att gränserna går vid verk ägnade teatralt bruk.

Om denna tolkning är riktig synes man i Sverige ha nått samma slags avgränsning som i Frankrike, om än från en annan utgångspunkt. I Frankrike förefaller samma slags avgränsning närmast härröra från det ovannämnda synsättet på de i tämligen fasta genrer indelade scenkonstverken som objekt för rättsskyddet. Här har dessa i lagtexten utvidgats till att avse även cirkus. Detta synsätt har i Frankrike även lett till ett sätt att identifiera regissörens prestation i förhållande till helheten i scenkonstverket, det vill säga han ger instruktioner, som ger effekt på helheten, och som kan utläsas ur hans regibok och jämföras med textförfattarens sceninstruktioner för att utröna i vad mån en självständigt skapande regiprestation föreligger. Denna möjlighet torde även föreligga om man ser till den svenska lagens användande av begreppet sceniska verk.

I Tyskland är förhållandena något annorlunda i förevarande avseende. Visserligen används även som i Sverige uttrycket "scenisk" men här är detta en bestämning till uppföranderätten. Verkskategorin har i stället angetts till "pantomimiska verk inklusive danskonstverk". Traditionellt innefattar detta, att verket på något sätt skall vara uttryck för ett skeende för att omfattas av rättsskyddet. Tolkningen av "scenisk" i förhållande till uppföranderätten har däremot uttunnats inom rättstraditionen. På så sätt har viss teaterdans kommit att falla utanför rättsskyddet, samtidigt som viss koreografi utanför teatern har en möjlighet att innefattas här.

Dessutom har den uppdelning på dramatiska verk uppbyggda av text i en särskild kategori, och sådana som är uppbyggda av mim i en kategori för sig, vilken skedde i 1965 års lag, till synes försvårat möjligheten att se till en dramaturgisk helhet som objekt för rättsskyddet. Detta kan vålla problem såtillvida som ett skådespel kan utgöra en kombination härav, där varken texten eller mimen tagen för sig kan sägas uppnå rättsskydd, men där detta skulle vara fallet, om man såg till det regimässiga arrangerandet av helheten. En sådan uppdelning måste emellertid ses som ett brott mot den tyska rättstraditionen, där man, åtminstone vad beträffar pantomim och balett, i första hand såg till händelseförloppet och den sceniska helheten som objekt för rättsskyddet och först på senare tid kan sägas ha identifierat rörelsekompositionen som objekt härför. Frågan är således om man i samband härmed i stället för att se denna som ett separat skyddat element i scenkonstverket

övergick till att betrakta rörelsen som ett separat objekt, som måste avgöras för sig i paritet med musik, scenografi, tal etc. Frågan kan inte anses klart besvarad med utgångspunkt från lagens konstruktion eller från praxis eller doktrin med avseende på koreografi. Vad som dessutom kan påverka synsättet i nämnda riktning, är att scenkonstverket principiellt sett inte kan vara objekt för medupphovsmannaskap utan betraktas som hopfogat av särskiljbara delar.

Även i svensk doktrin, där motsvarande synsätt föreligger angående rätten till de olika delarna, förekommer ibland antydningar om att man inte betraktar helheten hos scenkonstverket som något, som kan ha rättslig relevans. I förarbetena till 1960 års svenska upphovsrättslag, nämns dock i samband med sceniska verk, att ett upphovsrättsligt skydd för regiprestationen är tänkbart. Här uppställs emellertid, liksom vid koreografi, stränga krav på originalitet. Identifikationsfrågan berörs inte närmare.

Identifikationsfrågan beträffande koreografi har tilldragit sig det största intresset i Frankrike, där det sceniska helhetsverket framstår som objekt för rättsskyddet samtidigt som rörelsekompositionen tidigt identifierades som ett element som kunde vara föremål för separat skydd. Vid införandet av 1957 års lag uppställdes som förutsättning för rättsskyddet ett fixeringskrav, vilket bland annat anses ha till funktion att identifiera koreografens prestation. Härvid var det emellertid närmast relationen till artisten som avsågs. Denna funktion kan dock knappast anses uppfylld i den mån verket fixeras på film, vilket godtages. För detta skulle krävas fixering i notation.

Fixeringskravet i tysk rätt infördes 1901 och avsåg då närmast en fixering av händelseförloppet. Det kan sägas ha varit en eftergift till Bernkonventionens krav att även pantomim och balett, som fixerats på annat sätt än i skrift, skulle omfattas av rättsskyddet. I samband med införandet av 1965 års lag, då rörelsekompositionen blivit att betrakta som föremål för rättsskyddet, borttogs fixeringskravet.

I svensk rätt har något fixeringskrav aldrig funnits. Detta torde innebära, att man redan från införandet av rättsskyddet, vilket i och för sig skedde så sent som 1919, ansett rörelsekompositionen omfattad härav. Till att börja med var detta emellertid starkt beroende av det dramatiska innehållet. I lagförarbetena sades nämligen, att det följde av det allmänna kravet på individuell andlig verksamhet att kategorien mimiska verk skulle ha ett dramatiskt innehåll. Vid införandet av 1960 års lag synes detta beroendeförhållande uppluckrat. Då emellertid kravet på originalitet ställts högt beträffande koreografi och då detta tidigare var direkt kopplat till förefintligheten av ett dramatiskt innehåll, kan detta beroendeförhållande kanske inte betraktas som helt brutet.

Sammanfattningsvis kan sägas, att beträffande identifieringen av rörelsekonstverket, de studerade ländernas rättssystem befinner sig i paritet, det vill

säga i samtliga kan denna identifieras som ett abstrakt rörelsemönster som har en koreograf som upphovsman. När det gäller avgränsningsproblematiken är bilden inte lika homogen. I Tyskland begränsas skyddet av att rörelsekompositionen måste vara uttryck för ett skeende av något slag. I Frankrike och Sverige begränsas det av att alstren skall vara ägnade för sceniskt bruk. I Frankrike har detta utvidgats till att avse även cirkusnummer, varvid man måste ha i åtanke, att själva genren i första hand framstår som objekt för rättsskyddet och rörelsekonstverket som ett element här, vilket kan vara föremål för separat skydd.

Denna skillnad kan i viss mån härledas till skillnader i den kulturella utvecklingen. Medan dansen i Frankrike tidigt utvecklades mot virtuositet och så småningom inlemmades i fasta genrer, kom talteater och opera att dominera det tyska teaterlivet. Det faller sig därför naturligt att i Frankrike se nämnda genrer som objekt för rättsskyddet. I Tyskland är det på motsvarande sätt naturligt att anknyta de etablerade genrerna pantomim och balett till rättsskyddet för drama. I Sverige, slutligen, kan rättsskyddet för koreografi som ett sceniskt verk ses snarare som en lagteknisk lösning än uttryck för en kulturell tradition.

KÄLLFÖRTECKNING KAP II

Allmän bakgrund (§§ 2–11)

- BROCKET, Oscar G. "History of the Theatre." 4th ed. Allyn and Bacon Inc, Boston, 1982. (Bracket)
- A DICTIONARY OF MODERN BALLET. General editors Francis Gadan, Robert Maillard, with the assistance of Ronald Crichton and Mary Clarke. Methuen and Co Ltd, London. First published 1959. Printed in France. (A Dictionary of Modern Ballet)
- DOCK, Marie-Claude. "Contribution historique à l'étude des droits d'auteur." Étude sur le droit d'auteur. Bibliothèque d'histoire du droit et droit romain. Tome VIII. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1963. (Dock)
- DUNCAN, Isadora. "Mitt liv." Nyutgåva av Alfabetabokförlag AB, Värnamo, 1986. (Duncan)
- FRIEDLÄNDER, Ludwig. "Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine." 9. neubearbeitete und vermehrte Auflage besorgt von Georg Wissowa. Bd II. Verlag von S. Hirzel, Leipzig, 1920. (Friedländer II)
- GUEST, Ivor. "Fanny Elssler." Adam & Charles Black, London, 1970. (Guest, Fanny Elssler)
- GUEST, Ivor. "Histoire du Ballet de l'Opéra." Théâtre National de l'Opéra. Imprimerie G-R Joly, Paris, 1976. (Guest, Baletten på Parisoperan)
- GUEST, Ivor. "The Dancer's Heritage. A short history of ballet." The Dancing Times, London, 1984. (Guest, The Dancer's Heritage)
- GUEST, Ivor. "The Romantic Ballet in Paris." Sir Isaac Ritman and Sons Ltd, Bath, 1966. (Guest, The Romantic Ballet in Paris)
- JESCHKE, Claudia. "Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart." Comes Verlag, Bad Reichenhall, 1983. (Jeschke)
- KINDERMANN, Heinz. "Theatergeschichte Europas" (Bd I–X)
- I. Bd. "Das Theater der Antike und des Mittelalters. 2. Aufl. 1965.
- II. Bd. "Das Theater der Renaissance." 2. Aufl. 1969.
- III. Bd. "Das Theater der Barockzeit." 2. Aufl. 1966.
- IV. Bd. "Von der Aufklärung zur Romantik." (1. Teil) 2. Aufl. 1971.
- V. Bd. "Von der Aufklärung zur Romantik." (2. Teil) 2. Aufl. 1975.

- VI. Bd. "Romantik." 2. Aufl. 1977.
- VII. Bd. "Das Theater des Realismus." 1965.
- VIII. Bd. "Naturalismus und Impressionismus." (I. Teil), Deutschland/Österreich/Schweiz. 1968.
- IX. Bd. "Naturalismus und Impressionismus." (II. Teil), Frankreich/Russland/England/Skandinavien. 1970.
(Kindermann I-IX)
- LAWSON, Joan. "A History of Ballet and its Makers." Sir Isaac Pitman & Sons Ltd, London, 1964. (Lawson)
- LEVINSON, André. "The Idea of Dance: From Aristotle to Mallarmé." 1927. "What is Dance", Copland, Cohen. Oxford University Press, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, 1983. (Levinson)
- LE GRAND LIVRE DU CIRQUE. Bibliothèque des arts. Conception de l'ouvrage et rédactrice en chef Monica J. Renevey. Editio-Servic S.A., Genève, 1977. (Le grand livre du cirque)
- NOVERRE, Jean-George. "Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts." Tome Premier. Imprimé chez Jean-Charles Schnoor, S:t Petersburg, 1803. (Noverre I)
- OLAGNIER, Paul. "Le Droit d'Auteur." Tome Premier. "Les Principes – Le Droit Ancien." Librairie générale de droit & de jurisprudence, Paris, 1934. (Olagnier, 1934, I)
- PALM, Anders. "Möten mellan konstater. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film." Norstedts, Stockholm, 1985. (Palm)
- POCHAT, Götz. "Estetik och konstteori. En översikt."
I Antiken till renässansen
II Barocken till 1800-talets mitt
Stockholm, 1981. (Pochat, I, II)
- REINERS, Fritz. "Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz. Eine urheberrechtlich-theaterrechtliche Abhandlung. Unter Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung und unter vergleichender Heranziehung ausländischen Rechts." Druck von Reinhold Berger, Lucka i. Th., 1927. (Reiners)
- RENOUARD, Augustin-Charles. "Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts." Tome premier. Chez Jules Renouard et Cie, Libraires, Paris, 1838. (Renouard I)
- RUIN, Hans. "När döden bjuder upp." Det sjunkna hornet, s 15–27. Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1956. (Ruin)

KÄLLFÖRTECKNING KAP III

Rättsutvecklingen i Frankrike (§§ 12-21)

Citering och förkortning av tidskrifter

Annales de la Propriété Industrielle Artistique et Littéraire (Pataille):
Ann.Prop.Ind. År. Sida.

Gazette du Palais: År. Band. Sida.

Journaux Officiels de la République Française:

Journal Officiel. År. Sida. (Lois et Décrets)

Journal Officiel. Documents Parlementaires. År. Nr.

Juris Classeur Périodique (La Semaine Juridique):

J.C.P. År. Avd. Nr. (Avd IV: Sida).

Le Droit d'Auteur: År. Sida.

Recueil Dalloz:

T o m 1944 Recueil Dalloz périodique et critique de jurisprudence: Dalloz
périodique. År. Avd. Sida eller spalt.

F r o m 1945 Recueil Dalloz, Sirey de doctrine de jurisprudence et de
législation:

Recueil Dalloz Chronique. År. Sida. (Doktrin).

Recueil Dalloz. År. Sida. (Jurisprudence. Rättspraxis.)

Recueil Dalloz Législation. År. Sida (Lagstiftning).

Revue Internationale du Droit d'Auteur: R.I.D.A. Nr eller Månad. År. Sida.

Revue Trimestrielle de Droit Commerciale: Rev. trim. de Droit comm. År.
Sida.

Författningar och förarbeten

(Källa, där texten återfinns anges inom parentes.)

Décret du 13-19 janvier 1791, (Loi relative aux spectacles).
(Renouard I, s 315-316)

Décret du 19 juillet – 6 août 1791, (Loi relative aux spectacles)
(Renouard I, s 317-318)

Décret du 30 août 1792, (Loi relative aux conventions entre les auteurs et directeurs de spectacle).
(Renouard I, s 323-325)

Décret du 19-24 juillet 1793, (Loi relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs).
(Renouard, I, s 326-328.)

Décret du 1^{er} septembre 1793, (qui rapporte la loi du 30 août 1792, relative aux ouvrages dramatiques).
(Renouard, I, s 330)

Loi du 11 mars 1902 (som modifierar nyssnämnda lag).
(Pouillet, s 880).

Loi nr 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.
(Journal Officiel du 14 mars 1957, p 2623)

Projet de loi sur la propriété littéraire et artistique, présenté au nom de Joseph Laniel, président du Conseil des ministres par André Marie, ministre de l'éducation nationale etc. (nr 8612). Rapport fait au nom de la commission de la justice et de législation sur le projet de loi par M. Isorni, député (nr 10861). Avis présenté au nom de la commission de l'éducation nationale sur le projet de loi par M. Deixonne, député (nr 11309).

(Journal Officiel, Documents Parlementaires, Assemblée nationale 1954/55. Annales de l'Assemblée nationale)

Rapports faits au nom de la commission de la justice et de l'égislation par M. Isorni, député (nr 553, 1064). Avis, présenté au nom de la commission de l'éducation nationale par M. Deixonne, député (nr 1554).

(Journal Officiel, Documents Parlementaires, Assemblée nationale 1955/56. Annales de l'Assemblée nationale)

Projet de loi modifié par le Conseil de la République (nr 3130). Rapport de M. Isorni au nom de la commission de la justice (nr 3294). Avis des commissions de l'éducation nationale et de la presse (nr 3472, 3566). Projet de loi modifié par le Conseil de la République (nr 4190). Rapport de M. Isorni au nom de la commission de la justice (nr 4256).

(Journal Officiel, Documents Parlementaires, Assemblée nationale 1956/57. Annales de l'Assemblée nationale)

Rapports faits au nom de la commission de la justice et de législation civile, criminelle et commerciale sur le projet de loi par M. Périquier, sénateur (Nr 11, 43, 371)

(Journal Officiel, Documents Parlementaires, Conseil de la République 1956/57. Annales du Sénat)

Loi nr 85-660 du 3 juillet 1985 relative aux droits d'auteur et aux droits des artistes – interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle.

(Journal Officiel du 4 juillet 1985, p 7495.)

Projet de loi relatif aux droits d'auteur et aux droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle. Présenté au nom de Pierre Mauroy, Premier Ministre. Par Jack Lang, Ministre délégué à culture.

(Assemblée nationale, Nr 2169, Seconde session ordinaire de 1983-1984)

Rapport fait au nom de la commission spéciale sur le projet de loi, adopté par l'Assemblée nationale. Par Charles Jolibois, sénateur.

(Sénat, Nr 212, deuxième session extraordinaire de 1984-1985, Tome I, II, /III/)

Rapport fait au nom de la commission spéciale sur le projet de loi, adopté avec modifications par l'Assemblée nationale en deuxième lecture. Par Charles Jolibois, sénateur.

(Sénat, Nr 350, seconde session ordinaire de 1984-1985)

Rapport fait au nom de la Commission mixte paritaire chargée de proposer un texte sur les dispositions restant en discussion du projet de loi. Par Alain Richard, député. Par Charles Jolibois, sénateur.

(Doc. Assemblée nationale Nr 2827, Sénat Nr 410. Annexe au procès-verbal de la séance du 21 juin 1985. R.I.D.A Janvier 1986, p 308-312)

Rättsfall

(I den mån referat av ett och samma rättsfall påträffats i flera tidskrifter, anges dessa. Denna redovisning har inte gjorts med anspråk på att vara fullständig. Det referat, som åberopas, har kursiverats. Vissa rättsfallsreferat åtföljs av kommentarer. Dessa anges endast i den mån de åberopas. De flesta rättsfallen har betecknats med ett namn, vanligtvis den pjäs om vilken tvisten stått. Vid sidan av denna beteckning anges var i texten fallet åberopas.)

– *avseende lag 13-19.1.1791 respektive lag 19-24.7.1793*

Cour de Paris, 8 août 1837.

"Diable Boiteux"

§ 9 not 2, § 14 not 1

Renouard II, p 217

Cour de Paris, 29 juillet 1857. D'Hainault c. Arnault

"Ivanhoë"

§ 17.

Ann.Prop.Ind. 1857, p 286-287.

Cour de Paris, 28 janvier 1860. Ragnard c. Borsat et Fanfernot.

"Cricri"

§ 18.

Ann.Prop.Ind. 1860, p 66.

Tribunal civil de la Seine, 29 mars 1861. Lorderau c. Royer et Petipa.

"Le Marché des Innocents"

§ 16.

Ann.Prop.Ind. 1861, p 288.

Tribunal civil de la Seine, 11 juillet 1862. Perrot c Petipa.

"Cosmopolitana"

§ 9 § 14, § 19, § 20, § 23, § 27 not 51, § 29, § 31, § 37.

Ann.Prop.Ind. 1863, p 234-237.

Tribunal de commerce de Rouen, 12 novembre 1875. Paul c. Loissel.

"La Vengeance de Djelma l'Indienne" § 14, § 19 not 4, § 20, § 29, § 31 not 32.

Ann.Prop.Ind. 1877, p 211-212. Dalloz périodique 1875. V. 364.

Tribunal civil de la Seine, 17 juin 1893. Galipaux c. Thomé.

"Une soirée chez le Sous-Préfet"

§ 16, § 18 not 19, § 20, § 29.

Ann.Prop.Ind. 1895, p 342-350. Droit et Gazette des tribunaux, 22 juin 1893.

Le Droit d'Auteur 1893, p 107-108.

(Appell med förlikning; se Ann.Prop.Ind. 1895, p 342.)

Cour de Paris 30 décembre 1898. Société du théâtre de la Porte-Saint Martin c. le Photo-Programme.

"Cyrano de Bergerac"

§ 14 not 25, § 18 not 1.

Ann.Prop.Ind. 1899, p 184. Dalloz périodique, 1900, II, 28. Le Droit d'Auteur, 1899, p 19-20.

Tribunal civil de la Seine, 10 février 1911. Demoiselle Stichel c. Veuve Catulle Mendès et Reynaldo Hahn.

"La Fête chez Thérèse"

§ 16, § 17 not 11, § 20.

Ann.Prop.Ind. 1911, p 290-294. Gazette du Palais 1911, I, p 193-195. Le Droit d'Auteur, 1911 p 38-40.

Till detta fall refereras bl a i: Carreau, Mérite et droit d'auteur R.I.D.A, 109, juillet, 1981 p 3-137, (s 51). Chartier, Les Droits du Musicien sur son oeuvre, 1923, s 237 not 1. Dumas-Parmentier, Les oeuvres chorégraphiques et le droit d'auteur, 1953, s 111-112, 115-117. Edelman, "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence", Recueil Dalloz, 1969, Chronique – X p 61-70, (s 62). Gazette du Palais 1926, 1, p 597-598, "Les Trois Sultanes", Note. Grente, La protection légale des oeuvres dramatiques, 1925, s 62. Guillot, Les oeuvres de collaboration, 1972, s 228-229. Juris Classeur Périodique, 1958, II, 10762, "Le Jeune Homme et la Mort", Observations, Plaisant. Le Droit d'Auteur 1926, p. 53-58 "Les Trois Sultanes" s 55, Lehman, Le Droit de l'Artiste sur son interprétation, 1935, s 36. Plaisant, Propriété littéraire et artistique, Extrait du Juris-classeur civil-annexes, 1954, Fascicule 4, nr 65. Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I, s 295, not 10.

Cour de Paris, 5 juillet 1919. Demoiselle Stichel c. Veuve Mendès et Hahn.

"La Fête chez Thérèse".

§ 16, § 17, § 18 not 33, § 19, § 29 not 38.

Ann.Prop.Ind. 1920 p 129-138. Le Droit d'Auteur 1920, p 33-35.

Till detta fall refereras bl a i: Chartier, Les Droits du Musicien sur son oeuvre, 1923, s 236-237. Dumas-Parmentier, Les Oeuvres chorégraphiques et le droit d'auteur, 1953, s 115. Guillot, Les oeuvres de collaboration, 1972 s 228-229. Le Droit d'Auteur 1926, p. 53-58, "Les Trois Sultanes", s 55. Matthyssens, Metteurs en scène et droit d'auteur, R.I.D.A. 1956, Nr X, p 42-62, (s 59). Plaisant, Propriété littéraire et artistique, Extrait du Juris-classeur civil-annexes, 1954. Fascicule 4, nr 65, Fascicule 23, nr 12331.

Cour de Paris, 1 mai 1925.

Dalloz périodique 1925. II. 98.

§ 13 not 16.

Tribunal civil de la Seine, 10 février 1926. Demoiselle Chasles c. Demoiselle Soutzo.

"Les Trois Sultanes"

§ 16, § 19, § 29 not 38.

Gazette du Palais, 1926, I, p 597-598 (I denna tidskrift anges dagen för domen till 17.2 1926.) Le Droit d'Auteur, 1926, p 53-58. Conclusions, Raisin.

Cour d'Alger, 18 décembre 1929. Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique c. Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques.

"Les Ballets Russes"

§ 20 not 27.

Gazette du Palais, 1930, I, p 304-306.

Tribunal correctionnel de la Seine, 9 février 1957. Min.pub. et Martonn c. Leitz et Novion.

"Numéro de transformisme à vue"

§ 18.

J.C.P. 1957. II. 10031.

- Tribunal civil de la Seine, 2 juillet 1958. Eudes c. Babilée et autres.
 "Le Jeune Homme et la Mort" § 16, § 17, § 18 not 11, 32, 33, § 19.
 J.C.P. 1958. II. 10762. Observations, Plaisant.
- Cour de Paris, 8 juin 1960. Eudes c. Jean Cocteau et autres.
 "Le Jeune Homme et la Mort" § 16, § 17, § 18 not 11, 32, 33, § 20.
 J.C.P. 1960, II. 11710. Conclusions, Combaldieu.
- Cour de Paris, 5 février 1958. Poggi c. Sté Éditions Salabert.
 "La Belle de Cadix" § 18 not 5.
 Ann.Prop.Ind. 1958, p 210-213.
- Tribunal correctionnel de la Seine, 24 janvier 1961. Maurice Poggi c. Soc.
 "Les Etablissements Salabert" et Minescaut.
 "La Belle de Cadix" § 18.
 Recueil Dalloz, 1962, p 248-252. Note, Lyon-Caen.
- Cour de Paris, 1 avril 1963. Minescaut et Sté Salabert c. Poggi.
 "La Belle de Cadix" § 18 not 5, § 33 not 9.
 Ann.Prop.Ind. 1964, p 208-214.
- *avseende lag 11.3.1957*
- Cour de Bourges, 1 juin 1965. R. c. G.
 "Son et lumière" § 18.
 Recueil Dalloz, 1966, p 44-47.
- Tribunal administratif de Nice, 6 avril 1966. Léonide Massine c. Municipalité
 de Nice.
 "Le Tricorne" § 16.
 J.C.P. 1966. II. 14884.
- Tribunal de commerce de la Seine, 17 mai 1966. Cour de Paris, 27 novembre
 1967.
 "Girofla" § 17.
 J.C.P. 1970. IV. 2295 (Annexe).
- Cour de Paris, 11 mai 1965. Salvador Dali c. Théâtre Royal de la Monnaie
 de Bruxelles, Théâtre des Nations, Lorenzo Alvary.
 "La Dame Espagnole et le Chevalier Romain", "Gala" § 20 not 13.
 Gazette du Palais, 1965, II, p 143-145.
- Cour de cassation, 5 mars 1968. Salvador Dali c. Théâtre Royal de la
 Monnaie, Béjart, Huisman et autres.
 "La Dame Espagnole et le Chevalier Romain", "Gala" § 16 not 19.
 R.I.D.A. Juillet, 1968, p 172-173.

Tribunal de grande instance de Paris, 11 décembre 1968. Jodorowsky c. Marcel Mangel dit Marcel Marceau.
"Le Fabricant de Masque", "La Cage" § 16 not 7, § 17, § 18 not 19, § 20.
R.I.D.A. Nr LXI, p 106-109.

Cour de Paris, 8 juillet 1971. Jean Darnel c. Emile Noël et Association pour la Sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique – Festival du Marais.
"Ba-ta-clan" § 18, § 33 not 9.
R.I.D.A. Nr LXXV, janvier 1973, p 134-137.

Tribunal de grande instance de Paris, 11 janvier 1971. Guino c. consorts.
Renoir. § 17.
J.C.P. 1971. G. II. 16696.

Cour de Paris, 9 juillet 1971. Jean Renoir, Claude Renoir, Paul Renoir, Mme Marie-Paulette Dupray, Veuve Claude Renoir c. Richard Guino. § 17.
R.I.D.A. Avril 1973, p 160-164.

Cour de cassation, 13 novembre 1973. Cons. Renoir c. Guino. § 17.
Recueil Dalloz, 1974, p 533-536.

Cour de cassation, 14 novembre 1973. Dame Gunther c. Société du Grand Théâtre des Champs-Élysées.
"Le Prince Igor" § 15, (se även § 17 not 11).
Gazette du Palais, 1974, I, p 94-95.

Cour de Paris, 7 juillet 1981. Françoise Quoirez et Sté Flammarion c. Jean Hougron et Ed. Stock.
"Le Chien Couchant" § 17.
R.I.D.A. nr 111, 1982, p 188-192.

Tribunal de grande instance de Paris, 8 mars 1985. Cyril Assous et Pierre Grosz c. Roland Petit, Antenne 2 et SACEM-SDRM.
"Hollywood Paradise" § 16 not 29.
R.I.D.A. Nr 125, juillet 1985, p 185-187.

Doktrin

AARSETH, Asbjørn, KITTANG, Atle "Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse". Universitetsforlaget, Bergen-Oslo Tromsø, 1980. (Aarseth, Kittang, Lyriske strukturer)

BLANC, Étienne "Traité de la contrefaçon en tous genres et sa poursuite en justice, concernant: les oeuvres littéraires, dramatiques, musicales et artistiques: les dessins et les marques de fabrique; les titres d'ouvrages

- et les noms d'auteurs; les inventions brevetées; les enseignes, les désignations de marchandises, les étiquettes et les noms de commerçants; Avec le texte des Lois et Décrets, et les principaux monuments de Jurisprudence sur la matière. Quatrième édition, Henri Plon, éditeur – Coss, éditeur, Paris, 1855. (Blanc)
- CARREAU, Caroline "Mérite et droit d'auteur". R.I.D.A. nr 109, Juillet 1981, p 3-137. (Carreau)
- CHARTIER, Jaques J. F. "Les droits du musicien sur son oeuvre". Librairie Dalloz, Paris, 1923. (Chartier)
- COLOMBET, Claude "Propriété littéraire et artistique et droits voisins". Troisième édition, 1986, Dalloz, Paris. (Colombet)
- DESBOIS, Henri "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises. II- Propriétés incorporelles. Propriété littéraire et artistique". Rev. trim. de Droit comm. 1958, p 766. – (Tribunal civil de la Seine, 2 juillet 1958, "Le Jeune Homme et la Mort", s 766-771.). (Desbois i Rev.trim. de Droit comm. 1958)
- DESBOIS, Henri "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises II – Propriété littéraire et artistique". Rev. trim. de Droit comm. 1961, p 85-90. (Cour de Paris, 8 juin 1960, "Le Jeune Homme et la Mort", 1961, s 85-90.). (Desbois i Rev. trim. de Droit comm. 1961)
- DESBOIS, Henri "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises II – Propriété littéraire et artistique". Rev. trim. de Droit comm. 1966, p 931-949. (Tribunal administratif de Nice, 6 avril 1966, "Le Tricorne", s 943-949). (Desbois i Rev. trim. de Droit comm. 1966)
- DESBOIS, Henri "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises II – Propriété littéraire et artistique". Rev. trim. de Droit comm. 1971, p 692-708. (Tribunal de grande instance de Paris, 11 janvier 1971, Guino c Cons. Renoir, s 698-703.) (Desbois i Rev. trim. de Droit comm. 1971)
- DESBOIS, Henri "Chroniques de législation et de jurisprudence françaises II – Propriété littéraire et artistique". Rev. trim. de Droit comm. 1973, p 258-272. (Cour de Paris, 8 juin 1971 "Le Prince Igor", s 268-272). (Desbois i Rev. trim. de Droit comm. 1973)
- DESBOIS, Henri "Le Droit d'Auteur en France". Troisième édition, Dalloz, Paris, 1978. (Desbois)
- DESBOIS, Henri "Loi nr 57-298 du 11 mars 1957, sur la propriété littéraire et artistique (J.O. 14 mars, p 2733) Commentaire". Recueil Dalloz Législation, 1957, p 350-368. (Desbois i Recueil Dalloz Législation, 1957)
- DESJEUX, Xavier "La mise en scène de théâtre est-elle une oeuvre de l'esprit? A propos de l'arrêt Darnel du 8 juillet 1971." R.I.D.A LXXV, janvier, 1973, p 43-83. (Desjeux)

- DOCK, Marie-Claude "Contribution historique à l'étude des droits d'auteur." Étude sur le droit d'auteur. Bibliothèque d'histoire du droit et droit romain. Tome VIII. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1963. (Dock)
- DUMAS-PARMENTIER, Simone-Marie "Les oeuvres chorégraphiques et le droit d'auteur". Université de Paris, Faculté de Droit, Thèse soutenue le 9 décembre 1953. (Dumas-Parmentier)
- EDELMAN, Bernard "De la nature des oeuvres d'art d'après la jurisprudence". Recueil Dalloz Chronique, 1969 p 61-70. (Edelman)
- EDELMAN, Bernard "Création et banalité." Recueil Dalloz Chronique 1983, p 73-77. (Edelman, Création et banalité)
- EDELMAN, Bernard "La main et l'esprit". Recueil Dalloz Chronique, 1980, p 43-46. (Edelman, La main et l'esprit)
- GASTAMBIDE, Adrien "Traité théorique et pratique des contrefaçons en tous genres ou de la propriété en matière de littérature, théâtre, musique, peinture, dessin, gravure, dessins de manufactures, sculpture, sculpture industrielle, marques, noms, raisons commerciales, enseignes, etc." Chez Legrand et Descauriet, Éditeurs, Paris, 1837. (Gastambide)
- GIBAU, Louis "De l'exploitation des oeuvres musicales par l'exécution publique". Arthur Rousseau, éditeur, Paris, 1900. (Gibau)
- GRENTÉ, Marcel "La protection légale des oeuvres dramatiques". Librairie Dalloz, Paris, 1925. (Grente)
- GUEST, Ivor "Histoire du Ballet de l'Opéra". Théâtre National de l'Opéra, Imprimerie. G-R Joly, Paris, 1976. (Guest, Baletten på Parisoperan)
- GUEST, Ivor "Jules Perrot – Master of the Romantic Ballet". Dance Books Ltd, London 1984. (Guest, Jules Perrot – Master of the Romantic Ballet)
- GUEST, Ivor "The ballet of the second Empire 1858-1870". Adam and Charles Black, London, 1953. (Guest, The Ballet of the second Empire 1858-1870)
- GUILLOT, François "Les oeuvres de collaboration". Thèse pour le doctorat en droit présentée le 14 juin 1972. Université de droit d'économie et sciences sociales de Paris (Paris II). (Guillot)
- HUARD, Adrien et MACK, Édouard "Répertoire de législation, de doctrine et de jurisprudence en matière de Propriété littéraire et artistique". Nouvelle édition remaniée et mise au courant de la législation et de la jurisprudence par un Appendice. Marchal et Billard, Paris, 1909. (Huard et Mack)
- KEREVER, André "Un aspect de la loi du 3 juillet 1985: la modernisation de la loi du 11 mars 1957". R.I.D.A. Janvier 1986, p 17-69. Numéro spéciale: La Loi française du 23 juillet 1985 /I/. (Kerever)
- KITTANG, Atle, se AARSETH, Asbjørn

- LEHMAN, Liane "Le Droit de l'Artiste sur son interprétation". Thèse pour le doctorat en droit. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1935. (Lehman)
- LEVIN, Marianne "Formskydd. En rättsvetenskaplig studie av skyddet för estetiskt syftande industriell formgivning". Liber förlag, Stockholm, Schmidts Boktryckeri AB, Helsingborg, 1984. (Levin)
- MACK, Édouard, se HUARD, Adrien
- MALAPLATE, Léon "Le Droit de représentation et le droit d'exécution." R.I.D.A. XIX, avril 1958, p 195-221. Numéro spécial en quatre langues entièrement consacré à la loi française du 11 mars 1957. (Malaplate)
- OLAGNIER, Paul "Le Droit d'Auteur" Tome Premier "Les Principes – Le Droit Ancien". Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1934.(Olagnier 1934, I)
- OLAGNIER, Paul "Le Droit des artistes interprètes et exécutants" Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1937.(Olagnier, 1937)
- POCHAT, Götz "Estetik och konstteori I. Antiken till renässansen". Stockholm, 1981. (Pochat)
- POUILLET, Eugène "Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation". Édition refondue et mise au courant de la législation, de la doctrine et de la jurisprudence par George Maillard, Charles Claro. Marchal et Billard, Paris, 1908. (Pouillet)
- RENOUARD, Augustin-Charles, "Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts". Tome premier. Chez Jules Renouard et Cie, Libraires, Paris, 1838. Tome second, 1839. (Renouard I, II)
- SAVATIER, René "La distinction, en droit français, de l'oeuvre collective et de l'oeuvre de collaboration" Archiv für Urheber-, Funk- und Theaterrecht, 1972, Heft 64, S 1-18. (Savatier)
- SAVATIER, René "Loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique". J.C.P. 1957. I, 1398. (Savatier i J.C.P. 1957. I. 1398)
- STRÖMHOLM, Stig "Europeisk upphovsrätt. En översikt över lagstiftningen i Frankrike, Tyskland och England". PA Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1964. (Strömholm, Europeisk upphovsrätt)
- STRÖMHOLM, Stig "Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé. I. Première partie. L'évolution historique et le mouvement international." PA Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1967. (Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I)
- ULMER, Eugen "Urheber- und Verlagsrecht". 3 neu bearb. Aufl. Springer-Verlag Berlin, Heidelberg, New York, 1980. (Ulmer)

Bernunionens dokument

Actes de la 2^{me} conférence internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques réunie à Berne du 7 au 18 septembre 1885. Imprimerie K.J. Wyss, Berne, 1885. (Actes de Berne 1885)

Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Actes de la conférence réunie à Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908. Bureau de l'Union internationale littéraire et artistique, Berne, 1909. (Actes de Berlin, 1908.)

Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) Actes de la conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 11 juin – 14 juillet 1967. OMPI, Genève, 1971. (Actes de Stockholm, 1967)

KÄLLFÖRTECKNING KAP IV

Rättsutvecklingen på det internationella planet (§§ 22-25)

Förkortningar

NIR	Nordiskt Immateriellt Rättsskydd
OMPI	Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle
SvJT	Svensk Juristtidning
Unesco	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Bernunionens dokument

Actes de la conférence internationale pour la protection des droits d'auteur réunie à Berne. du 8 au 19 septembre 1884. Imprimerie K.J. Wyss, Berne, 1884. (Actes de Berne, 1884)

Actes de la 2^{me} conférence internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques réunie à Berne du 7 au 18 septembre 1885. Imprimerie K. J. Wyss, Berne, 1885. (Actes de Berne, 1885)

Actes de la 3^{me} conférence internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques réunie à Berne du 6 au 9 septembre 1886. Imprimerie K.J. Wyss, Berne, 1886. (Actes de Berne, 1886)

Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Actes de la conférence réunie à Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908. Bureau de l'Union internationale littéraire et artistique, Berne, 1909. (Actes de Berlin, 1908)

Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Actes de la conférence réunie à Rome du 7 mai au 2 juin 1928. Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, Berne, 1929. (Actes de Rome, 1928)

Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques. Documents de la conférence réunie à Bruxelles du 5 au 26 juin 1948. Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques, Berne, 1951. (Documents de Bruxelles, 1948)

Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), Actes de la conférence de Stockholm de la propriété intellectuelle, 11 juin-14 juillet 1967. Volume I-II. OMPI, Genève, 1971. (Actes de Stockholm, 1967, Vol. I, II)

Rapports sur les travaux des cinq Commissions principales de la Conférence de Stockholm de la Propriété Intellectuelle 1967. Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle. Genève, 1967. (Särtryck ur Actes de Stockholm, 1967, Vol. II, s 1137-1254.) (Rapports de Stockholm, 1967)

Réunions de l'OMPI. Oeuvres dramatiques, chorégraphiques et musicales. Document préparatoire pour le Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco et rapport de ce comité. (Paris, 11-15 mai 1987) Le Droit d'Auteur, 1987, p.187-221. (Rapport du Comité d'experts gouvernementaux OMPI/Unesco, 1987)

Övriga källor

BERGSTRÖM, Svante. Andra upplagan ombesörjd av Strömholm, Stig, "Lärobok i upphovsrätt" Iustus Förlag, Uppsala 1986. (Bergström-Strömholm)

Études générales. La Convention de Berne et la revision de Paris (1896). Quatrième article. Oeuvres chorégraphiques. Le Droit d'Auteur, 1899, p 13-17. (Étude générale i Le Droit d'Auteur, 1899)

Études générales. La Convention de Berne révisée, du 13 novembre 1908. Les oeuvres protégées. Commentaire des articles 2, 3 et 14, alinéas 2 et 3. Le Droit d'Auteur, 1909, p 76-81. (Étude générale i Le Droit d'Auteur, 1908)

Förslag till Lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder avgivna 28 juli 1914 av därtill inom Kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga. Stockholm, 1914. Bihang till Riksdagens protokoll vid lagtima riksdagen i Stockholm år 1919, 2:a samlingen, 2:a avd. 2:a bandet. (Förslag 28.7.1914)

HERTIN, Paul Wolfgang, NORDENMANN, Wilhelm, VINCK, Kai "Droit d'auteur international et droits voisins dans les pays de langue alle-

- mande et les États membres de la Communauté Européenne. Commentaire". Coproduction des Éditions Bruylant et Werner, Bruxelles, 1983. (Nordenmann – Vinck – Hertin)
- HINSCHIUS, Paul "Ueber die Schutzberechtigung von Pantomimen und Ballets gegen unbefugte öffentliche Aufführung". Jahrbücher für die Dogmatik des heutigen römischen und deutschen Privatrechts. Herausgegeben von Rudolf von Ihering, Bd 26, 1888, s 185-197. (Hinschius)
- MAILLARD, Georges "Association littéraire et artistique internationale (17^e session) Congrès de Dresde, 1895. Étude sur les principes qui pourraient servir de base à l'unification des législations sur le droit d'auteur dans les pays de l'Union de Berne." Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale, 3. série, nr 2, juillet-septembre 1895, p 1-31. (Maillard)
- MARKS VON WÜRTEMBERG, E. . "Aktuella Spörmål. Den internationella konferensen för skydd av litterära och konstnärliga verk" Svensk Juristtidning, 1928, s 505-509. (Marks von Würtemberg, i SvJT 1928)
- NORDEMAN, se HERTIN.
- OLSSON, Henry Agne. "Notiser. Exekutivkommittémöten i upphovsrättskonventionerna." Nordiskt Immateriellt Rättsskydd, 1985, s 561-564. (Olsson i NIR, 1985)
- PETRÉN, Sture. "Nordiskt och Internationellt. Revision av Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk." Svensk Juristtidning, 1948, s 679-681. (Petrén i SvJT, 1948)
- Projet de Loi-Type adopté par le Congrès de Paris (1889) de l'Association littéraire et artistique internationale. Le Droit d'Auteur, 1900, p 105-106. (Projet de Loi-Type, Le Droit d'Auteur, 1900)
- RÖTHLISBERGER, Ernst "Die Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst und die Zusatzabkommen. Geschichtlich und rechtlich beleuchtet und kommentiert." Verlag von A. Francke. Bern, 1906. (Röthlisberger)
- STRÖMHOLM, se BERGSTRÖM.
- The Dancer's World: Problems of Today and Tomorrow. First International Choreographers' Conference New York 1978, organized by the International Dance Council and Unesco 12-15 november 1978 at the United Nations and at the Library and Museum of the Performing Arts, Lincoln Center. Report prepared by Bengt Häger, Cultural Development. Documentary dossier 20. Unesco. (The Dancer's World)
- WEINCKE, W. "Pariserkonferencerne om revision af Bernerkonventionen og af Verdenskonventionen om ophavsret". Nordiskt Immateriellt Rättsskydd, 1972, s 1-14. (Weincke i NIR, 1972)
- VINCK, se HERTIN.

KÄLLFÖRTECKNING KAP V

Rättsutvecklingen i Tyskland (§§ 26-35)

Förkortningar

GRUR	Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht
GRUR/Int	Internationaler Teil
NIR	Nordiskt Immateriellt Rättsskydd
UFITA	Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht

Författningar och förarbeten

(Källa, där texten återfinns, anges inom parentes.)

Das Königlich Preussische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung.

(Hitzig, s 110-122)

Das Kaiserlich Oesterreichische Gesetz vom 19. October 1846 zum Schutze des literarischen und artistischen Eigenthumes gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung

(von Püttlingen, s 150-164)

Verordnung der Kaiserlichen Ministerien des Aeussern, des Innern und der Justiz, des Armee-Ober-Commando und der obersten Polizeibehörde, vom 27. December 1858 (R.B. 1859, Nr. 6, s 5) mit Kundmachung der Bundesbeschlusse vom 6. November 1856 und vom 12. März 1857.

(von Püttlingen, s 187-189) (Österrike)

Das Königliche Bayerische Gesetz vom 28. Juni 1865 zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst.

(Mandry)

Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst. "Entwurf der Frankfurter Kommission", 1864

(Kritische Vierteljahrschrift für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft, VII, s 314-323)

Gesetz vom 11. Juni 1870 betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken.

(Bundesgesetzblatt, 1870, Nr. 19, s 339-353, Klostermann, 1871, s 56-70)

Gesetz vom 19. Juni 1901 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. (LUG)

(Reichsgesetzblatt Nr. 27, 28. Juni 1901, s 227, Röthlisberger, 1902, s 59-67)

Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst.

(Erster Entwurf)

(Amtliche Ausgabe. I. Guttentag, Verlagsbuchhandlung. Berlin. 1899)

Entwurf eines Gesetzes betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst (LUG) mit Begründung (Zweiter Entwurf)

(Reichstagsverhandlungen 10. Legislaturperiode II. Session 1900/1901. Nr 97 der Drucksachen)

Bericht der XI. Kommission über den Entwurf eines Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst – Nr. 97 der Drucksachen-. (Kommissionsbericht zum Zweiter Entwurf des LUG)

(Reichstag. 10. Legislatur-Periode. II. Session 1900/1901. Nr 214 der Drucksachen)

Reichsgesetz vom 22. Mai 1910 zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. Oktober 1908.

(Allfeld, 1928, s 495-500)

Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908. Dem Reichstage vorgelegt am 12. März 1910.

(Carl Heymanns Verlag, Berlin W.8. Verlags-Archiv 4838)

Bericht der 13. Kommission über den Entwurf eines Gesetzes zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908. Dem Reichstage erstattet am 29. April 1910.

(Carl Heymanns Verlag, Berlin W.8. Verlags-Archiv 4862)

Gesetz vom 9. September 1965 über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz, Urh G)
(Bundesgesetzblatt I s 1273)

Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht an Werken der Literatur, der Kunst und der Photographie mit Begründung. (Veröffentlicht durch das Reichsjustizministerium, Auslieferung bei: Walter de Gruyter Co, Berlin und Leipzig, Berlin, 1932)

1. Referentenentwurf eines Urheberrechts gesetzes mit Begründung (s 7-270)

2. Referentenentwurf eines Gesetzes über Verwertungsgesellschaften auf dem Gebiet des Urheberrechts mit Begründung.

3. Referentenentwurf eines Gesetzes über den Beitritt der Bundesrepublik Deutschland zu der am 26. Juni 1948 in Brüssel revidierten Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst mit Denkschrift.)

(Referentenentwürfe zur Urheberrechtsreform. Veröffentlicht durch das Bundesjustizministerium, Bonn, 1954)

Entwürfe des Bundesjustizministeriums zur Urheberrechtsreform.
(Verlag Bundesanzeiger, Köln, 1959)

Entwurf eines Gesetzes über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) (Regierungsentwurf, 1962)
(Deutscher Bundestag, 4. Wahlperiode, Drucksache IV/270)

Rättsfall

(Rättsfallen har betecknats med namn, antingen på originaluppförandet eller på det påstått otillåtna, om vilket tvisten ståt. Vid sidan av denna beteckning anges var i texten fallet åberopas.)

- *avseende lag 11.6.1870*

Gutachten vom 1. Februar 1886.

”Die lustigen Heidelberger”

§29,33

Dambach, 50 Gutachten – Nr 25.

- *avseende lag 19.6.1901*

Der Hanseatischen Oberlandesgericht, Hamburg, 2. März 1906, 61, 415.

"Der Affe und sein Diener" §33
Seufferts Archiv für Entscheidungen der obersten Gerichte in den deutschen
Staaten, 61, 415.
Ebner, s 20

Gutachten vom 22. Januar 1930
"Beethoven, Die Geschöpfe des Prometheus"
Vollenberg.

- *avseende lag* 9.9.1965

Landgericht Essen. Urteil vom 20. Sept. 1951 5 Q 18/51 – Lit UG §§ 1 Abs.
2, 11, 13, Abs 1, 41, BGB 1004.
(Rechtskräftig gemäss Vergleich vom OLG Hamm vom 17. Dez. 1951 (4 U
237/51)

"Der grüne Tisch" §33
UFITA, Bd 18, 1954, S 243-251.

Landgericht München I. Urteil vom 21. März 1967. 7 Q 154/66 (Rechts-
kräftig)

"Jetzt kommt Wanda, der Wunderelefant" §33
UFITA, Bd 54, 1969, S 320-324.

Oberlandesgericht München. Urteil vom 14. März 1974. 6 U4079/73 (Rechts-
kräftig)

"Brasiliana" §33
UFITA, Bd 74, 1975, S 320-325

Landgericht München I. Urteil vom 29. Mai 1979. 7 S 21373/75 (Rechts-
kräftig) – UG §§ 81, 75.

"Godspell" §33 not 25
UFITA Bd 87, 1980, S 335-338

Urteil des Bundesgerichtshofs vom 18. März 1960. Aktz.: I ZR 1212/58
(Kammergericht)

"Eisrevue I" §33,34
GRUR, 1960, S 604-606

Urteil des Bundesgerichtshofs vom 18. März 1960. Aktz.: I ZR 75/58
(Kammergericht)

Doktrin

- ALLFELD, Philipp, "Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Kommentar zu dem Gesetze vom 19. Juni 1901 sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechtes". Zweite, vielfach veränderte Auflage. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1928. (Allfeld)
- ARBEITSBERICHTE der Akademie für Deutsches Recht Nr 11. "Die Neugestaltung des deutschen Urheberrechts. Die Vorschläge des Fachausschusses für Urheber- und Verlagsrecht der Deutschen Arbeitsgemeinschaft für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht in der Akademie für Deutsches Recht." J. Schweitzer Verlag. Berlin und München, 1939. (Entwurf der Akademie für Deutsches Rechts.)
- DAMBACH, Otto, "Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken." Verlag von Th. Chr. Fr. Enslin. Berlin 1871. (Dambach, 1871.)
- DAMBACH, Otto, "Fünfzig Gutachten über Nachdruck und Nachbildung erstattet vom Königlich Preussischen literarischen Sachverständigen – Verein in den Jahren 1874-1889 herausgegeben vom Dr. Otto Dambach." Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leipzig, 1891. (Dambach, 50 Gutachten) Nr. 25 Gutachten vom 1. Februar 1886. Schutzberechtigung der Pantomimen und Ballets gegen unbefugte Aufführung, s 174-188. (Dambach, 50 Gutachten – Nr 25.)
- DAUDE, Paul, "Lehrbuch des Deutschen literarischen künstlerischen und gewerblichen Urheberrechts." Verlag von Ferdinand Enke. Stuttgart, 1888. (Daude, 1888.)
- DAUDE, Paul, "Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst und das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901. In der Fassung des Gesetzes vom 22. Mai 1910 zur Ausführung der revidierten Berner Übereinkunft vom 13. November 1908. I. Guttentag, Verlagsbuchhandlung. Berlin, 1910. (Daude, 1910.)
- DEMANT, Bons. "Gegenstand des musikalischen Aufführungsrechts nach deutschem Recht." Gedruckt in der Typo-, Litho-, Zinkographie Akt. - Ges. "RIT 1", Riga, Mühlenstrasse Nr 57. Heidelberg, 1927. (Demant.)
- DERNBURG, Heinrich. "Lerbuch des Preussichen Privatrechts und der Privatrechtsnormen des Reichs." Zweiter Band. 3. neu bearb. Aufl. 1883. 5. neu bearb. Aufl. 1897. Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a.s. 1882, 1897. (Dernburg 1882, 1897.)
- EBNER, A. "Das Urheber- und Verlagsrecht." Verein Deutscher Zeitungsverleger. Hannover, 1910. (Ebner)

- EKMAN, Rolf. "Estetikens historia. Från sjuttonhundratalets början till och med Goethe." CWK Gleerup. Lund, 1963. (Ekman)
- ENDEMANN, Wilhelm. "Das Gesetz betreffend Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken vom 11 Juni 1870. Mit den Verträgen zum Schutz des geistigen Eigenthums zwischen Deutschland und Italien, der Schweiz, England, Frankreich und Belgien." Verlag von Fr Kortkampff. Berlin, 1871. (Endemann, 1871)
- ENDEMANN, Wilhelm. "Handbuch des deutschen Handels-, See- und Wechselrechts." Zweiter Band (Abschnitt 4, "Das Urheberrecht" von Klostermann.) Fue's Verlag (R Reisland). Leipzig, 1882. (Endemann, 1882)
- FROMM, Friedrich Karl/NORDEMANN, Wilhelm. "Urheberrecht: Kommentar zum Urheberrechtsgesetz, und zum Wahrnehmungsgesetz mit den Texten der Urheberrechtsgesetze der DDR, Österreichs und der Schweiz/begr. von Friedrich Karl Fromm und Wilhelm Nordemann; fortgeführt von Wilhelm Nordemann. 4. Aufl. (Kolhammer-Kommentare): Kolhammer. Stuttgart, 1979. (Fromm-Nordemann)
- Förslag till Lag om rätt till litterära och musikaliska verk, Lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder avgivna 28 juli 1914 av därtill inom Kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga. Stockholm, 1914. Bihang till Riksdagens protokoll vid lagtima riksdagen i Stockholm år 1919, 2:a samlingen, 2:a avd, 2:a bandet. (Förslag 28.7.1914)
- von GAMM, Otto-Friedrich. "Urheberrechtsgesetz. Kommentar." Beck. München, 1968. (von Gamm)
- GIERKE, Otto. "Deutsches Privatrecht." Erster Band. Allgemeiner Teil und Personenrecht. (Dritter Titel. Urheberrechte, s 748-848.) Verlag von Duncker & Humblot. Leipzig, 1895. (Gierke)
- HARUM, Peter. "Die gegenwärtige österreichische Pressgesetzgebung, Systematische Darstellung und Erläuterung der gesetzlichen Bestimmungen über das Autorrecht und der Presspolizeigesetzgebung mit eine einleitenden Abhandlung über das Autorrecht im Allgemeinen." Verlag von Friedrich Manz. Wien, 1857. (Harum)
- HINSCHIUS, Paul. "Ueber die Schutzberechtigung von Pantomimen und Ballets gegen unbefugte öffentliche Aufführung." Artikel ur Ihenings Jahrbuch 26, 1888. (Jahrbücher für die Dogmatik des heutigen römischen und deutschen Privatrechts XXVI, s 185-197.) (Hinschius)
- HITZIG, Julius Eduard. "Das Königl. Preussische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung. Dargestellt in seinem Entstehen und erläutert in seinen einzelnen Bestimmungen aus den amtlichen

- Quellen durch Julius Eduard Hitzig". Bei Ferdinand Dümmler. Berlin, 1838. (Hitzig)
- HOFFMANN, Willy. "Der Urheberrechtsschutz der Tanzkunst." Schrifttanz, Jahrgang 2 (1929), s 50-51. (Hoffman i Schrifttanz, 1929)
- HOFFMANN, Willy. "Ein deutsches Urheberrechtsgesetz. Entwurf eines Gesetzes über das Urheberrecht mit Begründung." Verlag Franz Vahlen in Berlin W9. Berlin, 1933. (Hoffmanns förslag)
- HUBMANN, Heinrich. "Urheber- und Verlagsrecht: ein Studienbuch von Heinrich Hubmann." 5. neubearb. Auflage Kurtzlehrbücher für das juristische Studium. Beck. München, 1984. (Hubmann)
- JOLLY, Julius. "Die Lehre vom Nachdruck Nach den Beschlüssen des deutschen Bundes." Dargestellt von Dr Julius Jolly. Beilageheft zum Archiv für civilistische Praxis, XXXV Band. Akademische Verlags-handlung von J C B Mohr. Heidelberg, 1852. (Harum)
- KINDERMANN, Heinz. "Theatergeschichte Europas." Band I-X. Otto Müller Verlag. Salzburg, Bd IV, 1971. (Kindermann IV)
- KLOSTERMANN, Rudolf. "Das geistige Eigenthum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen, nach Preussischen und internationalem Rechte." Dargestllt von Rudolf Klostermann. Erster Band, Allgemeiner Theil – Verlagsrecht und Nachdruck. Verlag von I Guttentag. Berlin, 1867. (Klostermann, 1867, I)
- KLOSTERMANN, Rudolf. "Das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken nach dem Reichsgesetze vom 11. Juni 1870 systematisch dargestellt von Dr R Klostermann, Oberberggrath." Verlag von J Guttentag (D Collin). Berlin, 1871. (Klostermann, 1871)
- KLOSTERMANN, Rudolf. "Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken, Abbildungen, Compositionen, Photographien, Mustern und Modellen, nach deutschem und internationalem Rechte." Systematisch dargestellt von Dr R Klostermann. Verlag von Franz Vahlen. Berlin, 1876. (Klostermann, 1876)
- KOHLER, Joseph. "Das Autorecht, eine zivilistische Abhandlung, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigenthum, vom Miteigenthum, vom Rechtsgeschäft und vom Individualrecht." S 129-478 in Jahrbücher für die Dogmatik des heutigen römischen und deutschen Privatrechts. Herausgegeben von Rudolf v Ihering. "Iherings Jahrbuch". Verlag von Gustav Fischer normals Friedrich Mauke. Bd 18, Jena, 1880 (Kohler, 1880)
- KOHLER, Joseph. "Autorrechtliche Studien." in "Archiv für die Civilistische Praxis", s 339-460. Band 85 (Neue Folge, Band 38). Akademische Verlagsbuchhandlung von Mohr. Freiburg i B und Leipzig, 1896. (Kohler, Autorrechtliche Studien, 1896)

- KOHLER, Joseph. "Urheberrecht an Schriftwerken und Verlagsrecht." Verlag von Ferdinand Enke. Stuttgart, 1907. (Kohler, 1907)
- von LABAN, Rudolf. "Tanz, Tanzschrift und Urheberrecht." UFITA 2, 1929, s 631 ff. (von Laban)
- MANDRY, Gustav. "Das Urheberrecht an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Kommentar zu dem k. bayerischen Gesetze vom Juni 1865." Verlag von Palm & Enke. Erlangen, 1867. (Mandry)
- MÜLLER, Ernst. "Das Deutsche Urheber- und Verlagsrecht. 1-Band: 1. Teil: Das Reichsgesetz betr das Urheberrecht an Werben der Literatur und Tonkunst vom 19. Juni 1901. 2. Teil: Die internationalen Urheberrechtsbeziehungen des Deutschen Reichs. 3. Teil: Das Reichsgesetz betr das Verlagsrecht vom 19. Juni 1901." J Schweizer Verlag (Arthur Sellier) München, 1901. (Müller)
- MÖHRING, Philipp. NICOLINI, Käte. "Urheberrechtsgesetz." Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) vom 9. September 1965. Erläutert von Philipp Möhring und Käte Nicolini unter Mitwirkung von Otto Artzt, Mainz, Hermann Kroitzsch und Wolfgang Spauz, Karlsruhe. Verlag Franz Vahlen GmbH. Berlin und Frankfurt a.M, 1970. (Möhring, Nicolini)
- NICOLINI, Käte. Se Möhring.
- NIRK, Rudolf. "Gewerblicher Rechtsschutz. Urheber- und Geschmacksmusterrecht, Erfinder-, Wettbewerks-, Kartell- und Warenzeichenrecht." Verlag W Kolhammer. Stuttgart, 1981. (Nirk)
- OEHMKE, Helmut. "Studien zum künstlerischen Urheberrecht (Motiv-Regie-darstellerische Kunst)." Inaugural -Dissertation zur Erlangung der juristischen Doktorwürde der rechts - und staatswissenschaftlichen Fakultät der Universität Greifswald. Greifswald, 1920. (Oehmke)
- OPET, Otto. "Deutsches Theaterrecht". Unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt von Dr. jur. Otto Opet." Verlag von S. Calvary & Co. Berlin, 1897. (Opet)
- OSTERRIETH, Albert. "Die Reform des Urheberrechts" Allgemeiner Deutscher Schriftsteller und Journalistentag. München 1893. Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft, Verlags-Abtheilung. Berlin, 1893. (Osterrieth)
- POCHAT, Götz. "Estetik och konstteori. En översikt." II. "Barocken till 1800-talets mitt." Akademilitteratur. Stockholm, 1981. (Pochat II)
- RUNGE, Kurt. "Urheber - und Verlagsrecht. Systematische Darstellung unter Berücksichtigung des internationalen Urheberrechts, der Urheberrechtsreform und der Nachkriegslage." Ferd. Dümmlers Verlag. Bonn, 1948. (Runge)
- RÖTHLISBERGER, Ernst. "Gesetze über das Urheberrecht in allen Ländern nebst den darauf bezüglichen Internationalen Verträgen und

- den Bestimmungen über das Verlagsrecht." Zweite Auflage. Verlag von G. Hedeler. Bern, 1902. (Röthlisberger, 1902)
- SCHEELE, G. "Das Deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken – Die Reichsgesetze über das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen, dramatischen Werken, Werken der bildenden Künste sowie über den Schutz der Photographieen. Unter besonderer Berücksichtigung der Rechtsprechung des Reichsgerichts und der internationalen Verträge des Deutschen Reichs erläutert von G. Scheele. Verlag von C.L. Hirschfeld. Leipzig, 1892. (Scheele)
- SCHLATTER-KRÜGER, Sibylle. "Zur Urheberrechtsschutzfähigkeit choreographischer Werke in der Bundesrepublik Deutschland und der Schweiz." GRUR Int. Oktober 1985, s 299-308. (Schlatter-Krüger)
- SCHUSTER, Heinrich, M. "Das Urheberrecht der Tonkunst in Oesterreich, Deutschland und andern europäischen Staaten mit Einschluss der allgemeinen Urheberrechtslehren historisch und dogmatisch dargestellt von Heinrich M. Schuster. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck) (Schuster)
- STRÖMHOLM, Stig. "Den tyska upphovsrätsreformen." Nordiskt Immaterialt Rättsskydd, 1963-1964, s 68-85. (Strömholm, Den tyska upphovsrätsreformen)
- STRÖMHOLM, Stig. "Europeisk Upphovsrätt. En översikt över lagstiftningen i Frankrike, Tyskland och England." P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1964. (Strömholm, Europeisk upphovsrätt)
- STRÖMHOLM, Stig. "Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé. I Première partie. L'évolution historique et le mouvement international." P.A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm, 1967. (Strömholm, Le droit moral de l'auteur, I)
- ULMER, Eugen. "Urheber- und Verlagsrecht." 3. neu bearb. Aufl. Springer-Verlag, Berlin. Heidelberg New York, 1980. (Ulmer)
- VESQUE VON PÜTTLINGEN, Johann. "Das Musicalische Autorrecht." Eine Juristisch-musikalische Abhandlung. Wilhelm Braumüller, K.K. Hofbuchhändler. Wien, 1864. (Vesque von Püttlingen)
- VOIGTLÄNDER-ELSTER-KLEINE. "Urheberrecht." 4. neubearbeitete Auflage von Heinz Kleine. Guttentagsche Sammlung Deutscher Gesetze, Nr 218 a. Walter de Gruyter & Co. Berlin, 1952. (Voigtländer-Elster-Kleine)
- WOLLENBERG, Ernst. "Gutachten der fünf preussischen Sachverständigenkammern für Urheberrecht. Eine Auswahl, bearbeitet und herausgegeben von dem Kammervorsitzenden Ernst Wollenberg." Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig, 1936. (Wollenberg)

WAECHTER, Oscar. "Das Verlagsrecht mit Einschluss der Lehren von dem Verlagsvertrag und Nachdruck nach den geltenden deutschen und internationalen Rechten mit besonderer Rücksicht auf die Gesetzgebung von Oesterreich, Preussen, Bayern und Sachsen systematisch dargestellt von Dr. Oscar Waechter." J.G. Cotlascher Verlag. Stuttgart, 1857. (Wächter, 1857)

WÄCHTER, Oscar. "Das Autorrecht nach dem gemeinen deutschen Recht systematisch dargestellt von Dr. Oscar Wächter." Verlag von Ferdinand Enke. Stuttgart, 1875. (Wächter, 1857)

KÄLLFÖRTECKNING KAP VI

Rättsutvecklingen i Sverige med utblickar till de övriga skandinaviska länderna och Finland (§§ 36–42)

Förkortningar

NIR	Nordiskt Immateriellt Rättsskydd
NJA II	Nytt Juridiskt Arkiv, avd II
SFS	Svensk Författningssamling
SvJT	Svensk Juristtidning
SOU	Statens Offentliga Utredningar
TfR	Tidsskrift for Rettsvitenskap

Författningar och förarbeten

Sverige/Finland

Kongl. Maj:ts nådiga förordning och reglemente den 12 augusti 1752 för boktryckerierna i riket. (Se Godenhielm, s 557)

Danmark/Norge

Forordning af 7. Januar 1741 at ingen maa oplæge eftertrykke eller eftertrykt indføre eller falholde nogen Bog eller Skrift, som en anden paa lovlig Maade sig haver forhvervet.

Sverige

Kongl. Maj:ts och Riksens Ständers fastställda Tryckfrihets-Förordning den 9 mars 1810. (Se Naumann, s CCXV–CCXVI)

Kongl. Maj:ts och Riksens Ständers fastställda Tryckfrihets-Förordning den 16 Julii 1812. (Se Naumann, s 194-258)

Förslaget till Tryckfrihets-Förordningen 28 November 1809. (Se *ibid.*)

Kongl. Maj:ts Nådiga Förordning 20 juli 1855, angående förbud mot offentligt uppförande, utan egarens tillstånd, av Svenskt dramatiskt, eller för skådeplatsen författadt musikaliskt arbete, SFS Nr 79.

Kongl. Maj:ts Förordning den 20 mars 1876 angående eganderätt till skrift. Nr 13, § 23.

NJA II, 1876, Nr 8, 15.

Lag den 10 augusti 1877 angående eganderätt till skrift, SFS Nr 28.

NJA II, 1877, Nr 2.

Förordning den 10 januari 1883 angående förändrad lydelse av 3, 10 och 21 §§ i lagen angående äganderätt till skrift den 10 Aug. 1877. SFS Nr 1.

Lag den 28 maj 1897 om ändring i vissa delar af lagen angående eganderätt till skrift den 10 Augusti 1877. SFS Nr 46.

NJA II, 1897, Nr 11.

Lag 29 april 1904 om ändrad lydelse af 1 kap 3 § och 2 kap 14 § i lagen d. 10 aug. 1877 ang. äganderätt till skrift, SFS Nr 15.

NJA II, 1904, Nr 7, 19.

Lag den 30 maj 1919 om rätt till litterära verk och musikaliska verk. SFS Nr 381.

Förslag till

Lag om rätt till litterära och musikaliska verk,

lag om rätt till verk av bildande konst samt

lag om rätt till fotografiska bilder

avgivna 28 juli 1914 av därtill inom Kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga. Stockholm 1914.

Bihang till Riksdagens protokoll vid lagtima riksdagen i Stockholm år 1919, 2:a samlingen, 2:a avd., 2:a bandet. (Citerad: Förslag 28.7 1914)

Kungl. Maj:ts proposition nr 3. Bihang till riksdagens protokoll år 1919, A.

Lag 24 april 1931 angående ändring i vissa delar av lagen den 30 maj 1919 (nr 381) om rätt till litterära och musikaliska verk. SFS Nr 74.

NJA II, 1931, Nr 3.

Lag 30 december 1960 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk. SFS Nr 729.

Upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk. Lagförslag av auktoritetskommittén. SOU 1956:25. Justitiedepartementet. (Citerad: SOU 1956:25)

Kungl. Maj:ts proposition nr 17 år 1960. Bihang till riksdagens protokoll år 1960. Första samlingen. Sjunde bandet.

Lag 5 juni 1986 om ändring i lagen (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk. SFS Nr 367.

Översyn av upphovsrättslagstiftningen. Delbetänkande 2 som behandlar

- närstående rättigheter
- enskilt bruk
- videogram

Betänkande av upphovsrättsutredningen. Stockholm, 1983, SOU 1983:65. Justitiedepartementet. (Citerad: SOU 1983:65)

Danmark

Lov 29 December 1857 om Eftertrykk m.m. (Se Love og Anordninger 1857, s 344-349.)

Lov 29de Marts 1904 om Forfatterret og Kunstnerret

Lovtidenden for Kongeriget Danmark for aaret 1904, J H Schulz, København 13.4 1904, Nr 63.

Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 19de December 1902.

Lovtidenden (se ovan) 1902, Nr 78.

Lov 29de Marts 1904 om ændret Affattelse af §§ 4 og 15 i Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 19de December 1902.

Lovtidenden (se ovan) 1904, Nr 62.

Forslag til Lov om Ændringer i Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 29. Marts 1904.

Rigsdagstidenden 1909-10, LXVI. (Citerad: Rigsdagstidenden 1909-10)

Lov 26 april 1933 om Forfatterret og Kunstnerret. (Se Danmarks Love 1933, Nr 149.)

Lov 31 maj 1961, Nr 158, om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker.

(Se Karnovs Lovsamling 1971, G.I.)

Udkast til lov om ophavsretten til litterære og kunstneriske værker med tilhørende anmærkninger og Bernkonventionen af 1948. Udarbejdet af den af undervisningsministeriet i 1939 nedsatte kommission i samarbejde med til-

svarende finske, norske og svenske kommissioner, J.H. Schultz A/S Universitets-bogtrykkeri, København, 1951. (Citerad: Dansk udkast, 1951)

Norge

Lov 22 Mai 1875 angaaende Adgang til at give dramatiske og andre offentlige Forestillinger med Videre.

Almindelig norsk Lovsamling 1875, 22 Mai.

Lov 8 Juni 1876 om Beskyttelse af den saakaldte Skrifteiendomsret.

Almindelig norsk Lovsamling 1876, 8 Juni.

Lov 4 Juli 1893 om Forfatterret og Kunstnerret.

Almindelig norsk Lovsamling 1893, 1 Juli.

Forslag til Lov om Forfatterret og Kunstnerret. Afgiven den 24de August 1892 af Delegerede fra det norske Kirkedepartement og det danske Ministerium for Kirke- og Undervisningsvæsenet. Johannes Bjørnstads Bogtrykkeri, Kristiania, 1892. (Citerad: Forslag til Lov om Forfatterret og Kunstnerret 1892)

Lov 25 Juli 1910 indeholdende forandringer i lov om forfatterret og kunstnerret av 4de juli 1893.

Utkast til lov indeholdende forandringer i lov om forfatterret og kunstnerret av 4de juli 1893.

Ot.prp. nr. 40. Norges Stortings forhandlinger 1910, Bd. 3. (Citerad: Norges Storting 1910, Ot. prp. nr. 40)

Lov 6 juni 1930 om åndsverker.

Norges Lover, 1930, Nr 17.

Lov 12 mai Nr. 2 1961 om opphavsrett til åndsverk m.v.

Norges Lover, 1961, 12 mai, Nr 2.

Innstilling til lov om opphavsrett til litterære og kunstneriske verk avgitt av de ved kongelig resolusjon av 24. februar 1939 oppnevnte delegerte. A/S O. Fredrik Arnesen Bok- og Akcidenstrykkeri, Oslo 1950. (Citerad: Norsk Instilling 1950)

Finland

Förordning angående Censuren och Bokhandeln i Stor-Furstendömet Finland, 14.10 1829.

(Se Godenhielm, s 557)

Förordning 18.7 1865 angående tryckfrihet i Finland och om wilkoren för dess begagnande.

(Se Godenhielm, s 557)

Förordning 15 mars 1880 angående författares och konstnärs rätt till alster av sin verksamhet.

Finlands rikes lag, 1880, 15 mars.

Lag 3 juni 1927 om upphovsmannarätt till alster av andlig verksamhet.

I Finland gällande delar av Sveriges rikes lag 1734, med sedermera tillkomna ändringar, 1927, 3.VI.

Lagberedningens förslag till lag om upphovsmannarätt till litterära och musikaliska verk samt lag om upphovsmannarätt till verk av bildande konst och till fotografiska bilder jämte motiv.

Statsrådets tryckeri. Helsingfors, 1920. (Citerad: Finskt lagförslag 1920)

Lag 8 juli 1961/404 om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.

Finlands lag, 1974, Ci 90.

Förslag till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk.

Kommittébetänkande nr 5–1953. Helsingfors 1953.

Reviderade förslag till lag om upphovsmannarätt till litterära och konstnärliga verk och till lag om rätt till fotografiska bilder.

Kommittébetänkande Nr 5–1957. Statsrådets tryckeri. Helsingfors 1957. (Citerade: Finskt lagförslag 1953 resp 1957)

Doktrin

ALLFELD, Philipp. "Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Kommentar zu dem Gesetze vom 19. Juni 1901 sowie zu den internationalen Verträgen zum Schutze des Urheberrechtes." Zweite, vielfach veränderte Auflage. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1928. (Allfeld)

ASK, Johan. "Översigt av författarrättens historiska utveckling i Sverige". Lunds Universitets Års-skrift, Tom XXIX 1892-93. Acta Universitatis Lundensis. Berglingska Boktryckeri- och Stilgjuteri-Aktiebolaget, Lund, 1892-93. (Ask)

BERGSTROM, Svante. "Lärobok i Upphovsrätt". Iustus förlag, Uppsala, 1980. (Bergström, 1980)

BERGSTROM, Svante. "Uteslutande rätt att förfoga över verket." Studier över upphovsmannarättens föremål och innehåll enligt det s.k. nordiska förslaget. Uppsala universitets årsskrift 1954:8. Acta Universitatis Upsaliensis. Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala, 1956. (Bergström)

- DÜBECK, Inger. "Gestezgebung". Zweiter Abschnitt. Zweiter Teil. "Dänemark." "Handbuch der Quellen und Literatur der neueren europäischen Privatrechtsgeschichte." Herausgegeben von Helmut Coing. Dritter Band, Das 19. Jahrhundert, Vierter Teilband, Die Nordischen Länder, Veröffentlichung des Max-Planck Instituts für europäische Rechtsgeschichte. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1987. (Dübeck)
- EBERSTEIN, Gösta. "Om den litterära äganderättens objekt enligt gällande svensk rätt". TfR 1916, s 347-394. (Eberstein)
- EBERSTEIN, Gösta. "Om skådespelares m.fl. ensamrätt till sina prestationer". SvJT 1928, s 1-18. (Eberstein, Om skådespelares m.fl. ensamrätt till sina prestationer.)
- Forhandlingerne paa det første nordiske Juristmøde, København 22-24 August 1872. Udgivne paa Foranstaltning af den danske Bestyrelse-afdeling. G.S. Wibes Bogtrykkeri, København, 1872. (Forhandlingerne paa det første nordiske Juristmøde)
- GLAHN, K. "Lov om Forfatterret og Kunstnerret af 1. April 1912, Lov om Eneret till fotografiske Arbejder af 13. Mai 1911 samt Bernerkonventionen med kommentarer udgivet af K. Glahn." Forlagt af V. Pios Boghandel, København, 1912. (Glahn)
- GODENHIELM, Berndt. "Finnland." "Fünfter Teil...." se under Dübeck. (Godenhielm)
- HAFFNER, Vilhelm. Innstillinger og betenkninger fra kongelige og parlamentariske kommisjoner, departementale komiteer m.m. 1814-1924. Fabritius & Sønners Boktrykkeri, Oslo, 1925. (Haffner)
- JACOBSEN, J Hartwig. "Ophavsretten, Forfatter- og Kunstnerretten." NationalRet, København, 1941. (Jacobsen)
- KARNELL, Gunnar. "Rätten till programinnehållet i TV. Studier i upphovsrätt, utövande konstnärers rätt och fötorätt." Rätts- och samhällsvetenskapliga biblioteket 2, Nyköping, 1970. (Karnell)
- LASSEN, Birger Stuevold. "Kvalitetskrav som vilkår for vern for utøvende kunstneres prestasjoner." NIR, 1981, s 298-317. (Lassen i NIR 1981)
- LASSEN, Birger Stuevold. "Urheber- und Verlagsrecht". V. Vierter Teil. "Norwegen"...se under Dübeck. (Lassen)
- NAUMANN, Christian. Sveriges Grundlagar och Constitutionella Stadgar jemte Norges Grundlov. Andra upplagan. P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1862. (Naumann)
- NÄSLUND, Erik. "Birgit Cullberg". P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1978. (Näslund)
- ROSS, Alf. "Ophavsrettens grundbegreber". TfR 1945, s 321-353. (Ross)

- ROTHE, Bendt. "Skuespillerkunst og Skuespillerret. Studier vedrørende scenekunstnerens placering i det immaterialretlige system." Juristforbundets forlag, København, 1980. (Rothe)
- STRÖMHOLM, Stig. "Le droit moral de l'auteur en droit allemand, français et scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé. I. Première partie. L'évolution historique et le mouvement international." P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1967, (Strömholm, Le droit moral de l'auteur I.)
- STRÖMHOLM, Stig. "Upphovsrättens verksbegrepp". P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1970. (Strömholm, Upphovsrättens verksbegrepp)
- SUNDELL, Jan Olof. "Tysk påverkan på svensk civilrättsdoktrin 1870–1914". Bloms Boktryckeri, Lund, 1987. (Sundell)
- ULMER, Eugen. "Urheber- und Verlagsrecht". 3. neubearb. Aufl. Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 1980. (Ulmer)

ZUSAMMENFASSUNG

Choreographie und Urheberrecht

Eine rechtsvergleichende Studie

Einleitung

Das Wort Choreographie stammt aus dem Griechischen. Ursprünglich wurde es benutzt um die Kunst zu bezeichnen, Tanzschritte in schriftlicher Form darzustellen, vergleichbar mit der Art Musik in Noten darzustellen. Im Laufe der Zeit wurde damit die Tanzkomposition als solche bezeichnet, im Unterschied zu sowohl der Tanzschrift als auch der Aufführung eines Artisten. Dieses unbeständige, flüchtige Phänomen ist es, das in dieser Studie der Gesetzgebung von drei verschiedenen Ländern, (Frankreich, Deutschland und Schweden) gegenübergestellt wird.

Die Entwicklung des Rechts in Frankreich

Die Ansicht, dass Choreographie einen Bestandteil eines inszenierten Theaterwerks bildet, ist grundlegend für die Rechtsentwicklung in Frankreich in bezug auf das Urheberrecht.

Diese Betrachtungsweise berücksichtigt die Tatsache, dass es anfangs Dramatiker waren, die das Aufführungsrecht ihrer Werke innehatten. Dieses Recht erhielten bald auch die Komponisten. Während einer nicht ganz gradlinigen Entwicklungsphase wurde die Bühnenkunst im Verhältnis zu den Leistungen der Dramatiker und der Komponisten nicht als etwas Selbstständiges angesehen.

Ein inszeniertes Bühnenwerk musste als Ausgangspunkt für die Entscheidung gerichtlicher Fragen unter den verschiedenen Mitarbeitern des Werkes dienen.

Die Mitarbeiter, deren Beiträge die grundlegenden Bestandteile darstellten, ohne die das Werk nicht aufgeführt werden konnte, wurden als Miturheber von einem Gesamtwerk angesehen (*collaborateurs*, *coauteurs*), vorausgesetzt, dass sie zu diesem Zweck zusammengearbeitet hatten. Sie waren dann voneinander abhängig. Die Abhängigkeit bringt nach dem geltenden Recht mit sich, dass sie ihre einzelnen Teile nicht so verwenden dürfen, dass

dem Gesamtwerk geschadet wird. Die Abhängigkeit bringt weiter mit sich, dass sie im Falle von Meinungsverschiedenheiten gerichtliche Genehmigung erhalten können, die Teile der anderen nutzen zu dürfen, um das Gesamtwerk zu inszenieren. Was als „grundlegender Beitrag“ anzusehen war, wurde unter Berücksichtigung der jeweiligen Gattung ausgelegt. Die Choreographie wurde schon immer als „grundlegender Bestandteil“ in der Gattung „ballet d'action“ angesehen, aber nicht als Teil einer Oper („oeuvre lyrique“). Für die Mitarbeiter, die nicht als Miturheber in bezug auf das Gesamtwerk galten, gab es drei Kategorien: Entweder waren sie Bearbeiter des Gesamtwerks oder Urheber von freien, nicht grundlegenden Bestandteilen, oder aber sie waren nicht als Urheber zu betrachten.

Letzteres traf zu, wenn die Leistung banal und nicht urheberrechtlich geschützt war oder die Mitarbeit unselbständig gewesen oder ein anderer Mitarbeiter als Urheber des Bestandteils zu betrachten war. Infolgedessen entstand auch ein Miturheberrecht in bezug auf die einzelnen Bestandteile eines Bühnenwerkes.

Um über die persönliche geistige Schöpfung und Selbständigkeit der Arbeit eines Choreographen zu entscheiden, musste die abstrakte Form der choreographischen Komposition betrachtet werden. Um Rechtsschutz zu erhalten, musste die Form eine autonome Schöpfung im Verhältnis zu den Leistungen eines etwaigen Librettisten und der Artisten sein. Als die Festlegung der Rechtsprechung gefordert wurde, wurde betont, wie schwierig es sei, die Leistung des Choreographen im Verhältnis zu den ausübenden Künstlern zu würdigen. Das war selbstverständlich, weil die Choreographie oft als eine völlig andere Leistung als das Libretto zu betrachten ist. Sie ist eine Übersetzung des literarischen Motivs in Bewegungen, während die ausübenden Künstler die Bewegungen ausführen, die der Choreograph komponiert hat. In der Regie dagegen ist die Abgrenzung des dramatischen Werkes die grösste Schwierigkeit. Die Grenze zwischen Regie und Choreographie ähnelt also der Grenze zwischen Libretto und Choreographie.

Als Argument für die Festlegung wurde vorgebracht, dass auch die Unbeständigkeit des Werkes es erforderlich macht zu beweisen, dass es das Werk gibt. Aus früheren Prozessberichten geht hervor, dass die Gerichtsverhandlungen über Choreographie in bezug auf die Definition des Werkes und die Beweisführung viel zu wünschen übrig liessen.

Statt dessen entsteht die Forderung nach Festlegung und Begrenzung, welche choreographischen Werke vom Rechtsschutz erfasst werden. Da dieser Effekt aber nicht beabsichtigt ist, kann die Forderung nach einer Festlegung nicht bei der Entscheidung verwendet werden, welche Kategorien von choreographischen Werken von dem Schutz nicht erfasst werden.

Auch beim Eingrenzen, welche choreographischen Kompositionen von dem Schutz erfasst werden, muss von der am Anfang angeführten Auf-

fassung ausgegangen werden, dass Choreographie ein Bestandteil eines Bühnenwerkes ist. Man muss davon ausgehen, dass der Schutz auf die Choreographie beschränkt ist, die Bestandteil etablierter bzw. neuer Bühnengattungen ist. Der ausdrückliche Schutz für Zirkusnummern, der 1985 als Gesetz verabschiedet wurde, dürfte als Meilenstein für die Entwicklung in den Randgebieten dieser Gattungen angesehen werden, d.h. als eine neue Betrachtungsweise, in der nur die Originalität des choreographischen Werkes für den Rechtsschutz entschieden ist. Die Kriterien dieser Beschränkung sind am ehesten zu finden in den rechtlich geschützten Verfahren, in denen das Aufführungsrecht von Werken, die dem Theater gewidmet sind („ouvrages dramatiques“), im weitesten Sinne das Wesentliche ist.

Lyrische Bühnenstücke und öffentliche Vorführungen könnten eine Öffnung des Systems bringen, wenn sie als choreographische Werke geschützt wären.

Die Entwicklung des Rechts auf internationaler Ebene

Schon früh hat Italien die Frage eines internationalen Rechtsschutzes für Choreographie vorangetrieben. Deutschland stellte sich dagegen. Vor allem befürchtete man in Deutschland, dass der Rechtsschutz für Choreographie auch Taschenspielererei und ähnliches einschliessen könnte, was man des Rechtsschutzes nicht für würdig fand. Die ursprüngliche Berner Übereinkunft des Jahres 1886 zum Schutze literarischer und künstlerischer Werke kannte keinen Schutz dieser Art. Als die Konvention ratifiziert wurde, wurde nur zu Protokoll genommen, dass die Länder, die schon einen ähnlichen Rechtsschutz in ihrer nationalen Gesetzgebung hatten, sich bereit erklärten, diesen auch auf die Urheber der anderen Mitglieder zu erweitern.

Kurz vor der Berliner Konferenz der Berner Übereinkunft 1908 schlug Deutschland vor, den Rechtsschutz für Choreographie in den Vertragstext mit einzubeziehen. Die Zeit war reif und die deutsche Meinung hatte sich entsprechend geändert. Diesem Vorschlag nach sollte der Rechtsschutz für choreographische Werke und Pantomimen mit dem Ablauf der Handlungen der Werke gekoppelt sein, und man ging davon aus, dass das Werk in schriftlicher Form vorliegen solle. Italien, das den Rechtsschutz auf den szenischen und choreographischen Handlungsablauf gerichtet sah, erhob Einspruch gegen die Forderung nach einer Festlegung, weil man meinte, dass zu wenig Urheber dieser Gattung im zugehöriger Tätigkeit etwas zu Papier brächten. Frankreichs Vorschlag könnte als Rechtsschutz der Bühnenkunst im weitesten Sinne ausgelegt werden.

Schliesslich wurde beschlossen, dass es in den Statuten heissen solle, die Werke, für die der Schutz in Frage käme, wären „choreographische Werke

und Pantomimen, deren Aufführung durch Schrift oder ähnliches geregelt ist”.

Der Begriff „choreographische Werke und Pantomimen” und die Forderung nach einer Festlegung in schriftlicher Form sind von dem deutschen Programmvorschlag übrig geblieben. Das Wort „ähnliches” war eine Konzession an die italienische Delegation, die sonst nicht bereit gewesen wäre, die Forderung nach einer Festlegung zu akzeptieren. Es sollten auch die Werke von dem Schutz erfasst werden, die durch Zeichnungen festgelegt worden sind. Die Worte „deren Aufführung” stammen aus dem oben erwähnten französischen Vorschlag. Es kann in Frage gestellt werden, inwieweit eine Regel, die Züge von verschiedenen Nuancen in der Auffassung des Rechtsschutzes aufweist, gleichzeitig dazu beitragen kann, die Unterschiede zu tilgen.

In der Folge fand in der Berner Übereinkunft die Forderung nach Festlegung verstärktes Interesse. Von vielen Seiten wurde auf die Inkongruenz anderer unbeständiger Werke, wie gesprochene Sprache und Musik, hingewiesen. Besonders von französischer Seite wurde die Forderung nach Festlegung verteidigt, weil man sie für notwendig hielt, um die urheberrechtlichen Leistungen von den künstlerischen unterscheiden zu können.

Vor der Stockholmer Konferenz des Jahres 1967 schlug die schwedische Regierung vor, die Festlegungsforderung fallenzulassen. Das geschah dann auch. Statt dessen wurde eine Regel angenommen, nach der die Mitgliedsländer die Freiheit hätten, eine Festlegung zu fordern, für welche Kategorien von Werken auch immer. Wie schon erwähnt, hat Frankreich diese Möglichkeit in bezug auf Choreographie, Pantomime und Zirkusnummern ausgenutzt.

Seit 1967 untersteht die Verwaltung der Berner Übereinkunft der „Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle”. Diese Organisation arbeitet mit Unesco zusammen, der die seit 1952 angeschlossene Weltkonvention für Urheberrechte untersteht. Die Arbeit wird in letzter Zeit hauptsächlich in verschiedenen Komitees ausgeführt. Im Mai 1987 hat das „Comité d’experts gouvernementaux OMPI/UNESCO” ein Dokument in bezug auf dramatische, choreographische und musikalische Werke verabschiedet, das als Richtlinie für nationale urheberrechtliche Meinungsverschiedenheiten dienen soll. Dieses Dokument ist mehr als Empfehlung denn als Vorschrift anzusehen.

In dem Dokument werden choreographische und dramatische Werke zusammengeführt, während musikalische Werke separat behandelt werden. Der Rechtsschutz der ersteren umfasst Werke, die für die Bühne geschaffen wurden. Aus dem Sitzungsbericht geht hervor, dass einige Delegationen eine solche Einschränkung mit Rücksicht auf moderne Erscheinungen wie rhythmische Gymnastik, Eiskunstlauf und Kunstschwimmen in Frage gestellt

haben. Weiter besagt das Dokument, dass sich der Schutz auf Werke beschränkt, die entweder schriftlich oder in einer anderen festgelegten Form erstellt worden sind.

Die Entwicklung des Rechts in Deutschland

Die Entwicklung in Deutschland in bezug auf den urheberrechtlichen Schutz der Choreographie wird von der restriktiven Einstellung zum Aufführungsrecht geprägt, das in der Gesetzgebung zum Ausdruck kam. Zwar wurde es von Anfang an als ein selbständiges Recht neben dem Recht zur Vervielfältigung angesehen, war zunächst aber deutlich eingeschränkt. Die Einschränkung, die in dieser Hinsicht Bedeutung erlangte, war, dass das Aufführungsrecht ausdrücklich nur dramatische und musikalische Werke umfasste. Der Ausdruck „dramatisches Werk“ wurde in der Literatur der Rechtswissenschaft durch die klassisch-ästhetischen Prinzipien des Dramas definiert, als in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts über die Möglichkeiten zum Rechtsschutz von Pantomime und Ballett diskutiert wurde, wurde in erster Linie betont, dass diese Gattungen mit dem Drama verwandt wären. Dies wurde auch zum schlagkräftigen Argument gegen diejenigen, angewendet, die die Ansicht vertraten, dass ein Rechtsschutz von Pantomime und Ballett auch verschieden Arten von einfacheren Formen des Schauspiels einschließen müsste, die eigentlich nicht geschützt werden sollten. Ein entschiedener Einwand gegen einen Rechtsschutz dieser Gattungen kam von denen, die meinten, dass es für einen solchen Rechtsschutz gar kein Objekt gebe. Der Grund dafür war die Meinung einiger, dass diese Gattungen durch Bewegung ausgedrückt werden, während ein gesetzlicher Schutz voraussetzte, dass alles mit Worten ausgedrückt wird. Andere waren der Meinung, dass Ballett und Pantomime keinen dramatischen Charakter hätten, weil der Charakter dieser Gattungen in den Bewegungen liegt, was als eine schauspielerisch ungeschützte Leistung angesehen werden muss.

Gegen beide Einwände wurde Einspruch erhoben. Gegen den letzteren wurde angeführt, dass dem dramatischen Ausdruck der Bewegung ein ausführlicher Plan von dem, was ausgedrückt werden soll, vorangehen und dieses Moment von dem Rechtsschutz der betreffenden Werke erfasst werden muss.

Als in Deutschland kurz nach der Jahrhundertwende ein neues Gesetz für das Urheberrecht aus Werken der Literatur und der Tonkunst verabschiedet wurde, wurde bei den Vorarbeiten klar, dass jetzt die herrschende Meinung war, dass choreographische Werke vom Rechtsschutz eingeschlossen sein sollten. Viele Juristen schienen aber der Ansicht zu sein, dass dieser Schutz mit der Handlung der Werke zusammenhinge. Nach der Jahrhundertwende gingen die Auffassungen in dieser Frage auseinander. Ein Gutachten bei

einem Rechtsstreit über eine Ballettaufführung deutet darauf hin, dass die Vorbereitungen einer Inszenierung dennoch vom Rechtsschutz erfasst wurden. Weiter wurde die Rechtsauffassung von dem Aufschwung beeinflusst, den die Tanzkunst zu dieser Zeit in Europa nahm. Die von Joseph Kohler schon vor der Jahrhundertwende angeführte Theorie von dem imaginären Bild als Gegenstand jeden Urheberrechts räumte ein, dass der lyrische Tanz, der jetzt allgemein geschätzt wurde, auch geschützt werden sollte. Die Theorie von dem imaginären Bild als Gegenstand wurde aber zurückgehalten durch die bedeutend einfachere Auslegung, dass der Gegenstand von der Form des Werkes bestimmt werden müsse. Die Ansicht, dass der lyrische Tanz von dem Rechtsschutz erfasst werden sollte, setzte sich offenbar auch nicht durch. Durch einen Prozess in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Komposition der Bewegungen als der wesentliche Bestandteil des dramaturgischen Ablaufs angesehen. Die Ansicht, dass der Schutz den Bewegungsablauf umfasse, fand gleichzeitig auch Gehör in der Rechtsliteratur. Dass auch die lyrischen Kompositionen in den Rechtsschutz eingeschlossen werden sollten, lag dann nicht mehr fern. Das Gesetz von 1965 kann indessen nicht als entscheidend für diese Wende angesehen werden. Im Gesetz sind die Werke der Tanzkunst eine Unterabteilung des mehr dramatischen Genre der Pantomime. Die Wende in der Rechtsprechung kam vielmehr als es hiess, ein Ballett, das auf brasilianische Volkstänze aufbaute, sei geschützt.

Auch die heutige Rechtsprechung hält lyrischen Tanz für rechtlich geschützt. Gleichzeitig wird aber betont, dass irgendeine Form von Aktivität vorkommen muss. Entweder weist man auf die obige Konstruktion des Gesetzes hin, oder man legt das Gesetz so aus, dass die Aufführung „szenisch“ ist, was dann als „sichtbare Aktivität“ ausgelegt wird. Diesen Umstand sehen viele als mangelhaft an, weil in der modernen Tanzkunst, vor allem sog. abstrakten Tanz, die obigen Forderungen nicht erfüllt werden. Andererseits kann man sich fragen, ob nicht gewisse Kompositionen für sportliche Veranstaltungen als lyrisch angesehen werden können und somit die obigen Forderungen erfüllen. In letzter Zeit ist ein neues Kriterium angeregt worden, dass den modernen Theatertanz umfassen soll, aber sportliche Choreographie ausschliesst. Das heisst, dass ein intellektueller Überbau notwendig ist, damit ein choreographisches Werk urheberrechtlich geschützt wird. Bis dieses Kriterium in der deutschen Rechtsprechung Berücksichtigung findet, kann die Rechtslage wie folgt zusammengefasst werden:

Der Schutz umfasst Bewegungskompositionen, die eine dramatische oder lyrische Handlung zum Ausdruck bringen. Dass die Bewegungskomposition als Gegenstand des Schutzes definiert wird, ist von Bedeutung, weil ein Choreograph das Urheberrecht beanspruchen kann, auch wenn er nicht das

Libretto oder die Inszenierung geschaffen hat. Seine Beziehung zu den übrigen Mitarbeitern wird dann von einem Vertrag abhängig.

In der deutschen Rechtsprechung gibt es keine rechtlich begründete Abhängigkeit zwischen Urhebern, deren Werke zu einem Gesamtwerk zusammengefügt sind, wenn die einzelnen Werke als Teile des Ganzen deutlich erkennbar sind.

Die Rechtsentwicklung in Schweden mit Seitenblick auf die Gebarung in den anderen skandinavischen Ländern und in Finnland.

In Skandinavien war das Recht des Verfassers auf Nachdruck, das sich aus dem Privilegienrecht der Verleger herausentwickelt hatte, während langer Zeit der einzige Gültigkeit besitzende urheberrechtliche Schutz. In Schweden war er zunächst mit der Druckfreiheitsverordnung verknüpft, und so bezog er sich auf alle Arten von Werken, die im Druck erschienen. In Dänemark und Norwegen erstreckte sich das Nachdrucksrecht anfangs nur auf mittels Worten ausgedrückte Schriften; allmählich wurde es jedoch auf Musiknoten, Kartenwerke und Zeichnungen unterschiedlicher Art ausgedehnt.

Das Exklusivrecht zur Nachbildung von künstlerischen Werken entwickelte sich angänglich gesondert vom Nachdruckrecht. Ersteres wurde später mit dem Nachdrucksrecht insoweit verschmolzen, als dieses sich auf Bildkunst mit ästhetischem Zielgegenstand bezog. Damit wurde das Kunstwerksrecht separat vom Verfasserrecht herauskristallisiert. In der späteren Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Schutzrechte sodann als gesonderte Abschnitte im Rahmen eines gemeinsamen Gesetzes sowohl in Dänemark als auch in Norwegen einverleibt. Schweden hingegen hielt an einer separaten Gesetzgebung fest.

Als das Aufführungsrecht eingeführt wurde, wurde es naturgemäss ein Teil des Verfasserrechts, da es sich auf Schriftwerke und Noten bezog, die dramatischer Verwendung dienten. Zu Beginn betrachtete man es als ein Anhängsel des Nachdrucksrechts. In Schweden wurde es erst im Rahmen einer separaten Gesetzgebung geregelt, im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts aber mit dem Nachdruckrecht zusammengefasst. Die Regeln des Aufführungsrechtes waren zu jenem Zeitpunkt von den Regeln für das Recht des Nachdrucks gesondert festgeschrieben.

Um die Jahrhundertwende komplizierte sich die Gesetzgebung dadurch, dass im Zuge der Berner Übereinkunft die Forderung erhoben wurde, dass erstens das Nachdrucksrecht sich auf mündlichen Vortrag erstrecken und zweitens das Vorführungsrecht Schriftwerke und Noten ohne dramatischen Zielgegenstand betreffen sollte. Dies führte zu einer Integration der beiden Typen von Rechten sowohl in der dänischen als auch in der norwegischen

Gesetzgebung. In Verbindung damit verschwand die Bezeichnung dramatische Werke aus der Gesetzgebung. Der Ausdruck „dramatisch“ wandelte sich statt dessen zu einer Begriffsbestimmung im Aufführungsrecht. Das Aufführungsrecht in bezug auf Schriftwerke und Noten, die nicht in den Bereich der Dramatik fielen, wurde mit einschränkenden Bedingungen versehen.

Kurz nach der Jahrhundertwende komplizierte sich das Verfassersrecht erneut infolge der Forderungen der Berner Übereinkunft hinsichtlich des Schutzes u.a. von Kinematographie, m Choreographie und Pantomime.

In Norwegen führte man 1910 einen besonderen Schutz für Filmwerke ein. Der Schutz für Choreographie gewann indes keinen Ausdruck im Gesetz. Die Begründung dafür war, dass hinreichender Schutz bereits infolge des Umstandes vorlag, dass das Gesetz schon 1893 mit einem Schutz vor mimischen Aufführungen von Schriftwerken vervollständigt worden sei. Diese Betrachtungsweise lässt erkennen, dass der Rechtsschutz sich auf Text- und Bühnenbücher unterschiedlicher Art bezog.

Hinsichtlich der Ausweitung des Schutzes auf die choreographischen Produkte war die in Dänemark gehandhabte Methode anders als die in Norwegen. Hier wurde Kinematographie im Gesetz nicht erwähnt, wohl aber Ballett und Pantomime. Ausserdem fügte man einen Zusatz ein für den Schutz anderer Werke „in der Form der stummen Kunst“, was den Begründungen zufolge sowohl nicht festgelegte Ballette als auch Filmwerke umschliessen sollte. So ergab sich ein Schutz für nicht festgelegte Bewegungskompositionen in Form von Balletten und Pantomimen. Dies bezog sich allerdings nur auf dramatische Aufführungen, was anzeigt, dass der Schutz vor allem auf eine zugrunde liegende dramatische Erzählung zentriert war, die in dieser stummen Kunstform wiedergegeben wurde.

Schwedens Anschluss an die Berner Übereinkunft verursachte eine völlig neue Struktur in der Gesetzgebung. Hier behielt man jedoch das Verfassersrecht in einem eigenen Gesetz bei. Auch kam es nicht zur gleichen Integration des Verwielfältigungs- und Aufführungsrechtes wie in Dänemark und Norwegen.

Ausser den herkömmlichen Produkten erfasste man im Gesetz sowohl mimische Werke (Ballett oder Pantomime) wie auch Filmwerke. Das diesbezügliche Aufführungsrecht beschränkte sich nicht auf dramatische Aufführungen. Hingegen kam in der Motivierung zum Ausdruck, dass der Schutz als auf mimische Produkte begrenzt erachtet wurde, die einen dramatischen Inhalt wiedergäben, was sich folgerichtig aus der generellen Forderung ergeben würde, dass lediglich Schöpfungen aus individueller geistiger Tätigkeit von dem Rechtsschutz erfasst werden. Eine Forderung nach Fixierung, nach Festlegung wurde nicht aufgestellt. In gleicher Weise wie in Dänemark scheint der Schutz in erster Linie auf den eigentlichen Inhalt ab-

gestellt zu sein, aber da keine Festlegungsforderung erhoben wurde, bietet sich der Schutz der reinen Bewegung in Beziehung zum Inhalt in etwa wie der entsprechende Schutz der Wörter in einem Text dar.

Finnland blieb einstweilen von der einschlägigen Rechtsentwicklung in Skandinavien unberührt. Gegen Ende der 30er Jahre wurde jedoch eine gesetzgeberische Arbeit eingeleitet, die darin gipfelte, dass nahezu identische urheberrechtliche Gesetze in Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland zur Einführung gelangten. Kennzeichnend für sie ist, dass das Modell, das in gewissem Mass schon früher in Norwegen und Dänemark zum Ausdruck gekommen war und beinhaltet, dass die Rechte integriert und nicht in eine bestimmte Relation zu den unterschiedlichen Werkkategorien gesetzt wurden, übernommen und weiterentwickelt worden ist, um schliesslich auch das Kunstwerksrecht zu umschliessen.

Was den Schutz choreographischer Werke betrifft, scheint derselbe dadurch abgegrenzt zu sein, dass sie der Kategorie szenische Werke zugeordnet worden sind. Hierdurch kann angenommen werden, dass die Choreographie, die traditionell nicht zum Theater gehört, ausserhalb des Rechtsschutzes zu liegen kommt. In den schwedischen Begründungen heisst es auch, dass der Choreographie, die lediglich aus Zusammenstellungen von gewöhnliche vorkommenden Schritten und Bewegungen besteht, nur ausnahmsweise die Qualität beigemessen werden können dürfte, Originalität zu errichten. Gleichzeitig wird bemerkt, dass der Schutz grundsätzlich nicht auf das Ballett mit dramatischem Inhalt beschränkt ist.

So kann festgestellt werden, dass der Schutz nunmehr auf die eigentliche Bewegungskomposition konzentriert ist, d.h. ungeachtet des dramatischen Inhaltes. Statt dessen werden Forderungen in bezug auf die Auslegung des Originalitätskriteriums erhoben, was früher damit verkoppelt war, dass die Komposition Ausdruck eines dramatischen Inhalts darstellte. Die traditionelle Abhängigkeit des Inhalts kann mithin nicht als endgültig entfallen betrachtet werden.

In erster Linie ist nicht das szenische Werk als Ganzes Gegenstand des Gesetzes. Die Relation zwischen Mitarbeitern, die ein szenisches Gesamtwerk erstellen, ist, sobald ihre Anteile sich in rechtlicher Sicht als autonom darbieten, auch völlig von der vertragsrechtlichen Situation abhängig.

Um die Jahrhundertwende war die Literatur stark von der deutschen Immaterialrechtslehre beeindruckt. Allmählich rief sie Kritik hervor. Die Kritik stand unter dem Einfluss des skandinavischen Realismus. Von ihm kann gesagt werden, dass er im grossen ganzen darauf ausgerichtet war festzustellen, welche Realitäten sich unter den Begriffen der Immaterialrechtslehre bargen. Dies wiederum scheint mit sich geführt zu haben, dass die schwedische Literatur die Bestimmung des Begriffes Werk im Urheberrecht in einer übergreifenden Perspektive erblickt. Die allgemeinen Kriterien für eine Ab-

grenzung des Rechtsschutzes, die dabei festgesetzt wurden, dürften im grossen ganzen einen breiteren Rechtsschutz für die Choreographie umfassen, als was in der Gesetzgebung und in den einschlägigen Vorarbeiten zum Ausdruck kommt.

Abschlussbetrachtung

Bei der Durchführung der eingangs gestellten Aufgabe, choreographische Werke mit der Gesetzgebung in Frankreich, Deutschland und Schweden zu konfrontieren, zeichnen sich zwei Probleme zentraler Art ab.

Das erste hängt damit zusammen, dass Choreographie ein unbeständiges, ein flüchtiges Werk ist, das häufig in komplexen szenischen Zusammenhängen vorkommt. Um zu gewährleisten, dass Choreographie sich als autonomes Werk abhebt, an dem der Choreograph ein selbstständiges Recht haben kann, ist eine klare Definition des choreographischen Produkts erforderlich. Diese Definition kann sodann als Ausgangspunkt für die Klärung der rechtlichen Relation zwischen dem Choreographen und den übrigen an dem szenischen Werk beteiligten Mitarbeitern dienen.

Die unbeständige Eigenschaft eines choreographischen Produkts beinhaltet, dass es lediglich durch Tanzschrift oder durch die Aufführung eines Artisten vernehmbar gemacht werden kann. Die Leistung des Choreographen kann hier angemessenerweise mit dem abstrakten Gedankenmuster identifiziert werden, das er geschaffen hat, wobei als Voraussetzung gilt, dass das Gedankenmuster in Tanzschrift dargestellt werden kann. Der restliche Teil ist Schöpfung des ausübenden Künstlers. In dem Mass, wie sie ein Gedankenmuster repräsentiert, die in Tanzschrift dargestellt werden kann, ist sie als eine Bearbeitung zu betrachten. Dasjenige, was nicht durch Tanzschrift festzulegen ist, sondern lediglich von dem ausübenden Künstler dargestellt werden kann, ist hingegen als Gegenstand des Schutzrechtes für den ausübenden Künstler anzusehen. Diese Betrachtungsweise stimmt gut mit der Konstruktion des Schutzrechtes des ausübenden Künstlers und des Urheberrechtes überein. Das Recht des ausübenden Künstlers ist als Schutz gegenüber den technischen Möglichkeiten konstruiert, die zur Ausnützung persönlicher Aufführungen vorhanden sind. Der Aufbau des Urheberrechtes geht hingegen von den existierenden Möglichkeiten zur Niederschrift,ervielfältigung und Wiederaufführung unbeständiger Werke aus. Ausserdem umfasst letzteres materiell dargestellte Kunstwerke. Dieselben dürfen nicht reproduziert oder nachgebildet werden, jedenfalls nicht in materieller Form. Die Leistung des ausübenden Künstlers darf nicht registriert und reproduziert, hingegen aber nachgeahmt werden, d.h. in immaterieller Form nachgebildet werden. Das Kunstwerksrecht ist inhaltsmässig mit dem Schutzrecht des ausübenden Künstlers nicht identisch, aber seine Konstruk-

tion scheint prinzipiell von der gleichen Basis ausgegangen zu sein. Deshalb dürfte die Definition, die Debois für das Verhältnis zwischen einem literarischen Werk und einem Kunstwerk angegeben hat, auch für das Verhältnis zwischen einem literarischen Werk und der Leistung eines ausübenden Künstlers Gültigkeit haben können. Debois bemerkt, dass das literarische Werk aus einer Kette von Ideen besteht, während das Kunstwerk aus einer Metamorphose derselben besteht. Indem man von der komplexen szenischen Gesamtheit ausgeht, kann man entscheiden, wer Ideenschöpfer und wer Künstler ist, wonach die wechselseitigen Rechte freigelegt werden. Die Ideenschöpfer oder die Künstler, deren Ideen in Text oder Tanzschrift dargestellt sind oder dargestellt werden können, können ausser dem Recht am Bühnenprodukt auch Schutz ihrer Leistung in abstrakter Form erhalten.

Eine derartige Definition hat ihren deutlichsten Ausdruck in französischem Recht gefunden. Darin betrachtet man eine abstrakte Bewegungskomposition als Element innerhalb einer komplexen szenischen Gesamtheit. Wie es heisst, hat die in Frankreich erhobene Festlegungsforderung auch zur Funktion, die Leistung des Choreographen von derjenigen des ausübenden Künstlers zu unterscheiden. Der Standpunkt des Bühnenkunstwerks als Ausgangspunkt für den Rechtsschutz hat dort ausserdem zu einer etwas anderen Sicht auf die Verhältnisse zwischen den Mitarbeitern als in Deutschland und in Schweden geführt.

Das anderer zentrale Problem wurzelt darin, dass es nicht als wünschenswert bezeichnet werden kann, dass sämtliche abstrakten Bewegungskompositionen vom Rechtsschutz erfasst werden sollen. Die Kriterien, die in herkömmlicher Sicht dazu dienen, den Bereich der geschützten Werke zu umgrenzen, schliessen ausser dem Originalitätskriterium auch die Forderung ein, dass es sich um ein Werk handelt, das für den Bühnengebrauch geeignet ist. Hier unterscheidet sich indes deutsches Recht in gewissem Mass von französischem und schwedischem Recht, und zwar insofern, als die Forderung in bezug auf das Szenische, hier als eine Begriffsbestimmung im Aufführungsrecht konstruiert, abgeschwächt worden ist. Hingegen beharrt man auf der traditionellen Betrachtungsweise, dass der Tanz Ausdruck wenigstens eines charakter- oder gefühlsbezogenen Geschehens sein soll, um in den Rechtsschutz einbegriffen zu werden.

ISBN 91-506-0671-9